



viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

9

anul
XXI

septembrie 1968

TITUS POPOVICI		3	moartea lui ipu
MARIA BANUȘ		37	caietul nou ; hotar ; plimbare veche ; salon de coafură ; țărîm interzis

scriitori și curente

DINU PILLAT		40	m. blecher
M. BLECHER		48	vizuina luminată (două fragmente inedite)
EMIL MANU		55	gib. i. mihăescu (contribuții docu- mentare)

cronica literară

GEORGETA HORODINĂ		60	marin preda, prozator modern
-------------------	--	----	------------------------------

pe marginea cărților

M. NIȚESCU		72	ambitiile criticii „cosmologice”
------------	--	----	----------------------------------

actualitatea literară

OV. S. CROHMĂLNICEANU		80	o boală veche în forme noi
ION BĂLU		87	vitalitatea poemului

puncte de vedere

RADU BOUREANU		92	falsul conflict între generații
---------------	--	----	---------------------------------

cronica științifică

H. BRATU		95	matematica în lumea contemporană
----------	--	----	----------------------------------

cronica plastică

RADU IONESCU		105	dimitrie vărbănescu, un artist necu- noscut nouă
--------------	--	-----	---

51.07.950

cronica filmului

D. I. SŪCHIANU | 108 din nou despre cinematografia românească

planete

ION CARAION | 114 v. torynopol, radu boureanu, nora iuga, vasile niculescu, modest morariu, marius robescu, mihai elin

miscellanea

tudor arghezi și „viața românească” (s. **bălășescu**) — jean ricardou și mitul afroditei (i. **bandrabur**) — un ansamblu popular; un punct de vedere (**maria rovan**) — acuitatea unei conflictualități (**marcel petrișor**) — scurt popas nemțean (e. t.). 122

cărți noi

EUGENIA TUDOR : tiberiu utan : „clipe” — TRAIAN STOICA : v. monda : „trubendal” — L. DUNAJECZ : zoltan franjo : „meridianele liricii” — GEORGE TIMCU : grigore albu-gral : „carte de vizită” — GHEORGHE ANCA : ștefan dima : „integrare în vis” — S. RADIAN : mircea ciobanu : „patimile” — H. ZALIS : nicolae mărgeanu : „la ciuta, într-o vară” — VERONICA PORUMBACU : cătălin ciolca : „versuri” — G. VLĂDUȚESCU : ion banu : „sensuri universale și diferențe specifice în filozofia orientului antic” — CONSTANTIN CRIȘAN : gh. bulgăr : „problemele limbii literare în concepția scriitorilor români” — CAMIL BALTAZAR : valeria boiculesi : „cîntece de lună” — ȘERBAN CIONOFF : p. p. negulescu : „pagini alese” — MARIN MINCU : n. v. turcu : „perturbații”. 130

cartea străină

DAN A. LAZĂRESCU : existențialism și esențialism în opera lui shakespeare 150

revista revistelor din țară

„gazeta literară” nr. 819/1968 (G.P.) — „contemporanul” nr. 1134/1968 (P.G.) — „lucefărul” nr. 325/1968 (E.P.G.) 154

revista revistelor de peste hotare

„mostranaia literatura” nr. 61/1968 (I.P.) — „les temps modernes” (mai-iunie 1968) (I.M.) — „literatur und kritik” nr. 25/1968 (P.V.) 156

RADU IONESCU : eugen schileru 160

titus popovici

moartea lui ipu

Păcătoșii sint îngroziți, în Sion, un tremur a apucat pe cei nelegiuți care zic : „Cine din noi va putea să rămână lângă un foc mistuitor ? Cine din noi va putea să rămână lângă niște fiăcări veșnice ?”

Isaia 33, 14

1 Stăteam cu minile murdare atîrnînd ca niște sfori asudate și-l priveam pe Friedrich, mort, printre boziile și scăietii mirosind a țap pe marginea cîmpului cu lucernă. *Luccerna* mi se părea un foarte frumos cuvînt spaniol; departe tunurile mormăiau sătul, porcește. Nu-mi păsa de ele, deoarece nu un obuz rătăcit îl omorîse pe Friedrich, așa că nu putea să mă omoare nici pe mine.

De altfel, nimeni și nimic nu putea să-mi facă vreun rău : eram cel mai bun și cel mai frumos bărbat de pe pămînt și dacă nu m-ar fi chinuit o milă furioasă, nerăbdătoare și ascunsă față de toți oamenii pe care-i cunoșteam, aș fi fost fericit, într-adevăr : cunoșteam totul, *absolut* totul, dar mă prefăceam că nu cunosc : cînd mi se spunea ceva (în ce zi sîntem astăzi, sau care e capitala Angliei, sau că e frumos și bine să mă spăl pe miini înainte de masă) scoteam din buzunar masca mea de vîfel-silitor-cu-botul-umed, mă întorceam ușor, abia simțit, spre stînga și mi-o puneam repede, fulgerător de repede, pe față. Nu era prea cinstit din partea mea, dar n-aveam încotro : altfel aș fi născut în jurul meu un ocean galben de ură, aș fi fost nimicim imediat, ucis și îngropat pe ascuns, cine știe unde, iar *cei alții*, după o zi sau două de remușcări crîncene, ar fi răsuflet totuși ușurați.

Am privit în jur, cu ochii micșorați, printre genele scurte și păioase, cu minunații mei ochi adînci, strălucitori ca diamantele, departe-văzători. Nimic ; vuietul asurzitor al cîmpiei ; soarele răgea ca un măgar ; bineînțeles, era să le uit, tunurile, dar înecate în gălăgia nebună a cîmpiei, pierdute, nevinovate : niște greieri, niște crengi de soc, niște vai de ele.

Pe șosea venea o căruță ; știam cine era în ea, dar nu voiam să mă obosesc și să-mi spun. Îi trebuiau 28 de minute ca să ajungă în dreptul meu, adică 1680 de secunde : aveam deci tot timpul ; dar, ca să nu greșesc, am început să număr în minte și m-am apropiat de Friedrich : așa cum zăcea, nu se vedea dacă are la el Parabellumul de 9 lung. Mi-l dăduse ori de cîte ori i l-am cerut, după ce-l descărca înainte și se asigura că nu i-a rămas un cartuș pe țevă. Nu mă lăsa să trag în gol, zicea că se strică perculatorul, așa că n-aveam altceva de făcut decît să ochesc umbrele din colțurile grajdului, umbrele acelea speriate, care se înmulțeau și-mi cereau îndurare.

Fusese omorât cu secera ; rana de la gît era zîmțată și plină de furnici care se încheiau cu sutele în sîngele închegat. Avea vestonul deschiat, pierduse mulți nasturi, îi vedeam lucind șters prin iarba arsă și pe maioul lui alb se țirau furnicile în două șiruri paralele : unele se duceau spre rană, curate și negre, altele veneau de acolo, năclăite și parcă bete moarte. Acestea din urmă strigau că se întorc înapoi, îndată ce termină ce aveau de făcut, celelalte nu ziceau nimic și se grăbeau, transpirînd din belșug.

Capul lui Friedrich era sucit într-o parte ; n-avea nevoie de oglindă ca să-și vadă ceafa : o cizmă îi zburase din picior la cîțiva pași, ciorapul se adunase ghem în jurul degetelor gălbui ca seul de oaie. În sfîrșit, am găsit centironul și am scos Parabellumul.

„Otsute nouăzeci și trei“... Nu mai aveam vreme să trag un foc, m-ar fi auzit omul din căruță ; cum să nu mă audă, dacă și eu auzeam clefăitul trist al vacilor și cum le cădeau balele de argint în praful drumului.

Am rămas deci în picioare, cu pistolul în mînă, și simțeam cum razele neputincioase ale soarelui se încapăținau să-mi aprindă părul. În clipa cînd căruța a ajuns în dreptul meu, m-am întors cu o rece hotărîre și am strigat :

— Bace Marcule ! vino să vezi, că e unul mort, aici !

Marcu sări din căruță, pe un picior, își inhăță cîrja sculptată și începu să alerge spre mine. (Era invalid de război, de la Stalingrad, sau Cotul Donului, dar eu nu credeam : era prea prost să fi fost soldat. Își prinsese probabil piciorul într-o capcană de vulpi și se aranjase cu doctorii, să pună mîna pe pensia de invalid : bani foarte mulți, gîrlă, așa am auzit.)

Marcu se opri lîngă Friedrich ; vîrfurile cîrjei i se înfipse într-un mușuroi de cîrțiță, se scufundă vreo doi metri în pămînt și, dacă nu l-aș fi apucat eu, cădea și se ducea dracului și piciorul celălalt. Îl privi pe Friedrich pînă la apusul soarelui, apoi pe mine pînă a doua zi dimineată, dar eu m-am mulțumit să ridic din umeri și să cobor o perdea violetă peste ochii mei și să scîncesc ușor. De fapt, cîntam și-mi băteam joc, pentru că în viața mea nu văzusem o față atît de palidă, cum era a lui Marcu. Buzele îi crăpară în bucăți, cu un zgomot de castană și el începu să țopăie pe cîrja lui, pînă cînd mă apucă foamea.

— Du-te și chiamă pe don'șef, spusei. Să vină, să constate și să ia măsuri energice.

— Să mă duc ? EU ? întrebă Marcu și tonul lui era respectuos.

Inclinai fruntea, ușor, dar imediat îmi păru foarte rău. Marcu răcni sălbatic ; mi se pare că m-a și injurat. „De ce să se ducă el ? Ce treabă are el să se ducă ?“ Păru că se va rezezi la mine, să mă ia la bătaie, să-mi sfarme capul cu cîrja lui de protopop. Putea s-o facă : era în stare să-și țină echilibrul și pe un singur picior, se obișnuise ; dar atît i-ar fi trebuit. Tocmai mă pregăteam să-l împuşc în ficat și închisese ochii, o secundă, ca să am timpul să le judec pe toate, la rece, cînd îl auzii bîguind : părea că se tînguie, că se înecă în Teuz și cere ajutor, dar încet, să nu-și trezească nevasta care doarme pe mal și care l-ar fi putut salva.

— Faceți bine, domnișor, mereți dumneavoastră... Eu am treburi la Cosalău, fi musai să...

Pămîntul pe care stătea îl năpădise cu totul, i se urcase în obraji, se lipise de ei, se înghesuia, se cățara, înmulțindu-se, sub pălăria lui de paie și, cînd l-am văzut cum tremură, mi s-a făcut și mie frică, pentru prima oară în viața mea, dar nu puteam da înapoi, aș fi devenit sclavul lui Marcu, nu l-aș mai fi putut împuşca niciodată,

chiar dacă el m-ar fi batjocorit și mi-ar fi strigat: „Cocostîrcule“ ? (așa mi se spunea, din pricina picioarelor mele lungi, netede, cu mușchi de oțel, pe ascuns bine înțeles.)

— Du-te imediat! Vrei s-o pățești? — Văzîndu-l că nu mișcă, am riscat totul pe o singură carte: Bine. Mă duc eu, dacă nu ți-e frică să rămii aici cu acest cadavru în putrefacție.

În clipa următoare, Marcu făcea salturi uriașe, ca un săritor cu prăjina. Se azvîrli în căruță, după ce pluti nițel deasupra ei ca o frunză mare, o întoarse și începu să-și bată vacile, pînă cînd biciul i se rupse, apoi cu cîrja. Se auzea bufnitul lemnului de corn de oasele lor late, nenorocite și solide.

O parte din frica pe care o chemasem asupra lui rămase în urma căruței, stîrni puțin praful făinos al șoselei, apoi se năpusti asupra mea, intră în mine, făcîndu-mi tot felul de vinătăi. Mă simteam singur, într-o fîntînă pe care ar fi săpat-o soarele; pereții ei mă striveau, Mă sufocau; pînă și insectele adunate pe hoitul lui Friedrich, adulmecară ceva și începură să se agite.

Am pornit și eu spre sat, cu pistolul în mînă, încălzîndu-mi degetele înghețate pe mînerul lui de lemn crestă; îmi tîrșeam picioarele desculțe, pietrele ascuțite și albăstrii îmi îndurerau tălpile; era bine; eram eu.

Pînă cînd mă voi întîlni cu ceilalți (știam că se adună la Pri-mărie, strigă, își zmulg părul din cap, se privesc bănuitori, plîni de ură mocnită) aveam, numai pentru mine, o bucată de vreme: puteau să treacă chiar cîteva anotimpuri, să patinez, sau să umblu prin ploaie cu pieptul gol, ori numai o secundă. Cît voiam eu. Eram prea leneș ca să aleg, am lăsat timpul să facă așa cum voia el, mi am spus cîteva cuvinte secrete și am ris: „Damigeană... sacristie... trepte... lighean... Panzerdivision... Rac!“

Pe urmă m-am întîlnit cu o mulțime de oameni care alergau spre mine; m-au prins, m-au răsucit ca o bulboană și am făcut cale întoarsă, cu ei, ținînd tot timpul revolverul în mînă. (Se încălzise foarte tare, friga, puteam să citesc cu degetele toate inscripțiile de pe țevă.) Domnul șef de post, Gociman, alerga năuc, cu capela dată pe ceafă. În mijlocul discului ei, era alt disc, mai mic, de sudoare stătută și prăfoasă.

Burta i se zbătea pe trupul slab, sărea vie, încoace și încolo, nu m-ar fi mirat să-i crape și să se rostogolească din ea un iepure, sau un pepene verde.

Nu m-am dus cu ei pînă lîngă Friedrich: i-am văzut cum se adună în jurul lui, cum se lasă toți deodată pe vine, apoi se ridică, parcă făceau gimnastică; am auzit vocea lui Gociman:

— Ne-a bătut Dumnezeu, frați români! Luați-l... așa... cu grijă... măi, cu multă grijă...

— Dom'șef, i se rupe capul și rămîn cu el în mînă!

— Cizma! Ciorapul! Nasturii! Capela! striga domnul Gociman, atît de tare, de răgușit, de trist, încît cuvintele aveau culoare putredă. „Împreunați-vă mîinile sub el! Ai pus paie proaspete pe fundul carului, Marcule?“

Îmi era foame. Dacă nu mă grăbeam, Bătrînul, Regele, Fratele Meu, nu va mai avea timp să-mi prăjească o felie de pîine și s-o frece cu usturoi, și voi fi silit să mănînc supă de fasole verde, cu smîntînă, cartofi franțuzești și clătite; va trebui să îmbătrînesc, să sufăr de reumatisme, să-mi cadă dinții și părul...

— Cu grijă! Cu deosebită grijă! Cu mare grijă!

Am pornit toți în urma carului, cu umerii blejdiți; încet, parcă umblam în genunchi. Cîmpia începu să tacă. Se auzeau iarăși tunurile. Eu țineam pistolul de-a lungul coapsei. Ca să nu mă rătăcesc priveam țintă și mergeam drept spre turnul bisericii, care semăna cu mi-e rușine să spun ce.

2

Așa am trecut pe lângă tranșeele proaspete; pielea soldaților care le săpau era sticloasă, păreau îmbrăcați în oglinzi trandafirii și am ajuns „acasă”.

Yolanda îmi spuse plîngînd că n-a reușit nici astăzi să-l sfîșie pe Tînărul Dumnezeu; era înarmat cu automatul Smeisser, însoțit de o mulțime de gonaci plini de experiență; Yolanda mă rugă s-o iert, i-am făcut un mic semn trist; nu voiam să vadă cît îmi părea de rău. „Poate mîine.” „Poate.”

Caii mei nechezară, scormoniră pămîntul cu copita dreaptă: se auzi zgomotul de oțel pe fier al săbiilor ciocnite de scărițe. Din pivnița cu miros rece, acru, de cartofi și ziduri muced, veneau în valuri plînsurile sclavilor înlanțuiți; femeia mea cu sinii mari și lucioși mă aștepta la marginea pădurii, în umbra fierbinte, pe un pat de ferigi; dar mai întii trebuia să intru în cetate, să mîngîi ca să fiu mîngîiat, să surid ca să mi se suridă.

Iubesc cetatea aceasta, deși n-o spun nimănui: îmi place căminul uriaș, de granit în care ard butuci de cedru din Liban, paturile cu alcov și cearecefuri de Olanda, sidefii; aici voi petrece nopți și zile de patimă cu femeia mea, iubindu-ne pînă cînd ni se vor topi oasele. Îmi place și sufrageria boltită, masa de stejar și tronul; pereții plini de arme (rapiere, sulite, arbalete, mizericordii cu tăișul scurt și lat, scutul familiei și trofeele cucerite în lupte grele, în Spania și pe malul fluviului Euftrat). Aici se mîncă boi fripți întregi, miei, căprioare, mistreți, se bea vin din bardace de 10 kile, cu capace de argint. Se fac orgii îngrozitoare, în care-mi pingăresc iubirea și după aceea, ca să-mi regășesc liniștea, cutureer singur pădurile, ca să mă ierte pomii, cerul, fiarele și eu însumi.

„Toate acestea sînt prostii primejdioase”, a spus surzînd disperat Domnul și Mîntuitorul Nostru Iisus Cristos cînd a aflat adevărul despre casa în care locuia și el, și buzele lui rănite s-au strîns, devenind o linie albă. „O, dragul meu, scumpul meu, copil nefericit, singuraticul meu”... Și m-a strîns în brațele lui mirosind a tămîie și a bulion de roșii, m-a sărutat pe creștet, și-a îngropat fața în părul meu murdar. *Dinsa*, în schimb, m-a zmucit de mînă, m-a dus într-o sală de clasă pustie (e vacanță, *dinsa* e învățătoare) m-a încuiat, mi-a dat hîrtie și toc și mi-a spus că n-am voie să ies de acolo pînă cînd nu voi face o „descriere” a „casei noastre”, ca un om normal, care în aceste vremuri îngrozitoare are fericirea de-a avea un acoperiș deasupra capului, o curte unde să se joace și mîncare caldă.

Am făcut-o. Iat-o:

CASA NCASTRĂ, CĂMINUL NOSTRU

Casa noastră se află în minunata comună M... Ea se ridică alături de sfința biserică, fiind casă parohială. Cumnatul meu este parohul comunei, el propovăduiește cuvîntul Domnului. Vocea lui caldă se ridică în aerul îmbălsămat cu smîrnă și tămîie. Cînd cîntă priceasna „*Să mi se îpească limba mea de gîtlejul meu*”, eu văd cerul senin și cetele dreptilor. Atunci doresc să fac fapte bune. Noi avem o curte mare foarte curată și îngrijită. În curte sînt găini, rațe, giște, curcani. Noi avem o cățea credincioasă de culoare neagră, numită

Sanda. Ea ne păzește de răufăcătorii hoți. Din curte intrăm în bucătărie. Dușumeaua ei strălucește de curățenie. Aici se află un cuptor. Deasupra lui se găsește un ceas vechi cu greutate. Aici mîncăm noi, dimineața, la prînz și seara. În bucătărie mai este o masă cu scaune de lemn din brad, un dulap în care stau vasele numite farfurii adînci, farfurii late, farfurișoare mici și multe alte lucruri ca: mașină de măcinat cicoarea din care se face cafea, un mojar de aramă, un clopoțel, cușite, linguri și furculițe.

Dormitorul este compus din: paturi, dulapuri, masă, scaune și o sobă în care se face focul. El se face iarna, cînd e frig. Sufrageria se alcătuește din o masă și 12 scaune, cu spătarul gobelin. Am uitat să spun că deasupra patului din dormitor este un tablou frumos pictat de A. Gavra care reprezintă pe domnul nostru Hristos pe Muntele Ghețeman, rugîndu-se pentru noi toți, pe fața lui curg lacrimi de sînge. După aceea vine o cameră mai mică unde dorm eu și unde este un pat, o masă, scaune, și o sobă mică care iarna se înroșește și sforăie plăcut.

Acesta este căminul meu drag și scump. Eu locuiesc aici la sora mea Margareta, deoarece sîntem orfani de tată și de mamă. Eu mai am un frate mai mare care este la închisoare. Părintele Ioan îl pomeneste în rugăciunile sale. Eu am locuit la acest frate pînă acum un an, cînd el și soția lui au fost arestați noaptea. Locuiam lîngă gară, într-o casă foarte urită și mică, deoarece el în loc să-și vadă de treburi făcea lucruri rele. Acum sînt fericit căci am un acoperiș deasupra capului, o curte unde să mă joc și mîncare caldă și foarte bine pregătită. Seara jucăm domino. Apoi citim. Fiecare citește ce se potrivește mai bine vîrstei lui, cărți din care învățăm totdeauna ceva. Cum să ne purtăm, cum să gîndim, cum să ne creștem copiii etc. etc. etc.

Și mai departe, dincolo de zare, printre sălcii, curge un rîu unde eu pescuiesc împreună cu Ciupe Teodor zis Ipu care e servitor la noi și este sărac cu duhul. Îmi pare foarte bine că Mintuitorul s-a gîndit la asemenea oameni cînd a spus „*fericiți sînt cei săraci cu duhul căci a lor este împărăția Cerurilor*“. Acesta este căminul meu. Sora mea este învățătoare. În fiecare seară mă rog pentru fericirea și sănătatea lor. Eu am 14 ani și mai am multe de făcut pentru că n-am căpătat nici un fel de educație, am fost lăsat de capul meu pe maidane, cu tot felul de derbedei. Pînă am intrat în noul și dragul meu cămin nu m-am rugat niciodată deoarece nimeni nu m-a învățat. Vă rog, dragă părinte Ioan și scumpa mea surioară, dacă v-am greșit cu ceva să mă iertați.

Aceasta este casa mea, căminul nostru.

Cînd am terminat compoziția se făcuse seară, abia mai vedeam; degetele îmi erau mînjite de cerneală; le-am lins și aveau gust de fier vechi, ruginit. Am bătut în ușa clasei, cu pumnii, dar Margareta a venit abia tirziu să-mi deschidă, pentru că uitase de mine. Seara, după cină, Frumosul, Sfîntul cu ochi de cărbune mi-a spus să citesc ce am scris.

— Așaa.a. Stai acolo, în picioare. Vezi să-ți cadă bine lumina lămpii, să nu-ți strici ochii, că ai nevoie de ei.

După ce am terminat, plîngeau și el și Margareta. Făcînd un efort, am început să plîng și eu. Nici nu era greu, mi-am amintit doar de *El*, de serile cînd frigeam cartofi în spuză și pe urmă aruncam cu ucșitul de bucătărie în portertul Regelui, lipit pe ușa de bucătărie, de ajunsese toată găuri și nevasta lui, Maria — zisă „Sură și-o răsură“, rîdea și-și netezea părul roșcat..

Atunci părintele Ioan s-a dus în cămară. (Cămara noastră este mare și spațioasă : în ea se găsesc de toate, dar sînt ascunse după un perete fals : slănină, șunci, zahăr, făină de griu și de porumb, fasole uscată și multe prescuri uscate din care, la caz de nevoie, vom face posmagi). A venit cu sticla de vișinată, mi-a turnat un păhărel. L-am băut, era dulce, bun, gros ca noroiul, mi s-a aprins în stomac, mi-a năpădit ochii și m-a făcut foarte fericit. Pe urmă m-am dus să mă culc, dar înainte de-a adormi, la lumina lunii, am scris o poezie. Sînt poate cel mai mare poet al țării, alături de Mihail Eminescu : dar deosebirea dintre noi este că el e un clasic, iar eu sînt un modern. Mie nu-mi place să cînt frumusețea, sînt de părere că ea trebuie păstrată în ascunzișurile sufletului. Eu vreau să spun adevărul. Adevărul e totdeauna ciudat, seamănă cu o piatră, cu o știucă — în clipa cînd, după ce ai omorît-o, ea începe să semene la rîndul ei cu o bucată de lemn. Adevărul este foarte supărător. *EL* mi-a spus, nu odată, că trebuie să gîndesc adevărat, dar că voi fi silit să-mi aleg oamenii, cărora să le spun adevărul. „De altfel, a zis *EL*, (dragul meu, Călărețul Negru. Omul cu Săgeata), cînd îl întilnești pe aceștia, nu mai e nevoie să le spui nimic. Trebuie să faceți împreună, *ceva*. N-am înțeles ce voia să spună, dar îmi amintesc nu numai cuvintele lui, ci și culoarea cerului atunci cînd mi le-a spus și mirosul țigării lui cum și-a uitat pălăria în șanț și cum pe urmă am căutat-o împreună și *EL* era fericit că n-am găsit-o. „Poate a dat peste ea vreun chel, a spus ; el are nevoie de ea, eu nu. Dă-o dracului !“

Am scris *Poezia*, la lumina lunii, pe pervazul ferestrei. Arțarul mirosea groaznic, bîzîiau în el cantaridele.

JOC

Am jucat foot-ball cu îngerii
 Și-am învățat pe îngeri să fumeze.
 Mi-a plăcut, ah ce mult mi-a plăcut
 Și le-am scuipat în gură baccilii, ce-mi
 Foiiau în piept.
 Eu sînt copil le-am spus, Veniți !
 Să vă învăț cum să iubiți
 Bostanii pe cîmpii.
 I-am bătut !
 Ah, ce mult mi-a plăcut și m-a durut !
 Îngeri, le-am spus, nu fugiți !
 Îngerași frumoși și tîmpiți
 Care aveți un cămin, casa voastră iubită
 Acolo sus, de la răsărit pînă la apus.
 Ei n-au fugit.
 Și-au șters mucii de aur și s-au pitit
 În buzunarele mele în care
 Pentru ei
 Țineam ascunse, legate și goale
 O mulțime de femei.

Grozav ! I-ar fi plăcut mult lui Mihail Eminescu ; m-ar fi invidiat, dar cum era un om cu suflet nobil, ar fi recunoscut-o cîstît.

O țin ascunsă, am cusut-o singur în căptușeala pantalonilor mei scurți, negri, făcuți dintr-o reverendă veche a părintelui Ioan, și acum mîngîi hîrtia asta ascunsă, cu Parabellumul care s-a lipit de degetele mele, în clipa cînd intru în curte și dau ochii cu Părintele Mîntuitor, cu Buze Dulci, cu Piscuța fierbinte, cu Cuptorașul Mieuu...

Părintele Ioan, soțul surorii mele, cumnatul meu, parohul comunei M. este tânăr, înalt, subțire, cu voce de aramă și pantaloni negri : are buzele atît de roșii încît tot timpul mi-e frică să nu-i pleznească atunci cînd suride și să se murdărească de sînge pe cămașe. El a studiat cu sîrguință și a fost totdeauna premiul întii. Și-a cam distrus cariera cînd s-a căsătorit cu sora mea, care n-a avut zestre dar în schimb e foarte frumoasă, supusă și învățătoare.

Vara se duc pe cîmp să controleze pe țărani care le lucrează pămîntul parohial „în parte“.

Țărani sînt hoți, nu te poți încrede în ei, se prefac că sînt respectuoși, dar abia așteaptă să le întorci spatele și să te ciupească. Margareta e îmbrăcată într-o rochie subțire, verzuie și n-are nimic pe dedesubt. Cînd trece prin razele soarelui i se vadă șoldurile rotunde și picioarele lungi și cărnose. El o ține de mijloc, își șoptesc tot timpul la ureche ; apoi se pierd în porumbiștile verzi ; în urma lor freamătă puțin tuleii subțiri.

Cu asta am terminat cu ei.

Părintele Ioan se apropie de mine, cu mersul lui legănat, alunecos și brațele în aer, ușoare, două aripi. N-am avut timp să-mi pun masca, nici să-mi ucid ochii. El a văzut Marea, Corăbiile care se îndreaptă spre moarte, Galopul meu cu părul în vînt, Sîngele încheșat și Furnicile vesele. S-a încruntat puțin ; mișcările bune și leneșe i-au murit, toate deodată și m-am întrebant de ce mă urăște atît de tare, ce i-am făcut ? Voisem să-i povestesc ce am văzut pe cîmp, printre scăieți și bozii, voisem să-l întreb unde e Friedrich acum și de ce nu mi-e frică de morți, de ce-mi vine să rid în fața lor, de ce nu-i visez niciodată.

— Vino cu mine, a spus, atît de obosit, atît de fără vlagă și atît de departe, încît din nou mi-am dat seama că știe totul despre mine, nu știu de unde. Nu s-a uitat să vadă dacă-l urmez sau nu, a ieșit în ulița prăfuită cu aur și cu puf de pinguin, pe urmă a intrat în curtea bisericii ; a devenit mic și bicisnic printre castanii rotunzi, greoi și reci ; a deschis ușa bisericii. Eu mă țineam după el, foarte aproape, să nu vadă Parabellumul din mîna mea, nu nu-mi vadă decît fața, care acum era năpădită de barbă mucedă. Biserica din satul nostru a fost trăznită de Dumnezeu în ziua de 5 aprilie 1937, pentru păcatele oamenilor, la ora șase după masă, joi. Cînd a fost norul cel vînat. Cînd a murit și primarul. Cînd a plîns pe ulițe, rupîndu-și barba albă, părintele Pinteriu. Pe urmă au reclădit-o. Acum e din nou afumată și miroase a scrum, a scrobeală, a păianjen. Dar lumina puțină de aici te prinde de piept cu niște gheare ca tirbușoanele, te scutură de cîteva ori și te lasă fără vlagă, atunci cînd biserica e pustie.

Am încercat să fie Duminecă, să fie cald, miros de oameni, să se audă tare voci pîrșite care par că se ceartă pentru cine știe ce oi furate de mult, să fie femei cu fețe albe și late și salbe de aur vechi pe piepturile lăbărțate. N-am izbutit.

Părintele Ioan a intrat în altar, îl auzeam cum se mișcă acolo, cum deschide nu știu ce dulapuri, cum fișie odăjdiile, cum scîrție dușumelele proaspăt spălate, cum tușește o dată, de două ori ; nu mă puteam mișca, nu-mi era frică, dar nu mai eram eu. Am pus pistolul pe o bancă, l-am mîngîiat, i-am spus adio. Ușile împărătești s-au deschis. Părintele Ioan s-a ivit, îmbrăcat în reverendă neagră, cu comănac negru, cu patrafirul negru semănat cu fire de iarbă argintii, acela care se pune la înmormîntări.

S-a așezat pe scaunul episcopal, unde nici un episcop n-a șezut niciodată, pe care erau sculptate săbii și diavoli, păsări și flăcări,

cetăți și coroane de spini ; și-a strins timpurile între degete, pe urmă m-a chemat încet de tot, nici nu știu dacă m-a chemat sau mi s-a părut ; îmi era foarte frig, eram singur, orfan de tată și de mamă, *EL* era departe, poate mă uitase, poate l-au ucis, poate mă uitase.

— Vino, dragule.

Am venit.

— Îngenunchiază.

Am îngenunchiat.

M-a acoperit cu epitrahilul ; brocardul negru care mirosea a sute de mii de țărani morți și vii, îmi strivea creștetul.

— Copile, mi-a spus... Copile...

Și lucrul de care mă temeam, se întâmplă, pe neașteptate ; nu eram pregătit, n-aveam nici o armă la mine, îmi era frică și silă să rămân mai departe singur : am vrut să-i sărut genunchii, să fiu așa cum vrea el, mic, prost și cuminte, să intru pentru totdeauna în familia lui, s-oucid pe Yolanda, să las muritoare de foame pe femeia mea, la marginea pădurii, să nu mai urlu niciodată, ca lupii, ca arhanghelii, când eram cu Ipu pe marginea Teuzului mîlos.

— *Te iubesc*, spuse părintele Ioan și, deși șoptea, mie mi se părea că aud o trîmbiță victorioasă ; sunetul ei mă chema din toată inima dar în același timp își bătea joc de mine, puțin de tot și nu eram supărat ; poate meritam să-și bată cineva joc de mine, dacă mă iubea într-adevăr.

I-am căutat mina, bîjbiînd, dar el n-a vrut să mi-o găsească ; nimeni nu-ți dă mina exact în clipa cînd ai nevoie ; nici mai devreme, nici mai târziu. Asta o învățasem în decursul îndelungatei mele vieți, dar uite, acumă mă doare ; înseamnă că nu m-am putut obișnui.

— *Te iubesc și sufăr cînd te văd suferind...* Nu se simțea, nu se simțea de loc, mai degrabă răzbătea mulțumirea că nimerise ceva, nu știu ce. Vreau să te ajut, mă rog pentru liniștea ta. Spune-mi : ce e cu tine ?

— Părinte Ioan, am spus, trăgînd aer în piept. *Am ucis.*

Epitrahilul zbură de pe creștetul meu ; degetele subțiri ale părintelui Ioan mă înhățară de piepții cămășii, mă ridicară pînă în dreptul feței lui.

Mă umflă risul : fața lui nu mai semăna cu fața lui ; putea fi a oricui, a domnului notar, a unui calic, a unui vîntor beat, a unui sclav. (Numai a lui Friedrich nu putea fi). În fața unei asemenea fețe nu mai puteam sta în genunchi ; m-am ridicat, am gemut ușor, plîngăreț, mi-am frecat șalele. Mă privea cu dispreț, cu scîrbă : voia cu orice preț să simt disprețul și scîrba ; dar era departe, se gîndea la masa de prînz, la berea rece din întînă și atunci am știut că iarăși l-am învins, deși aș fi dat oricît să mă fi învins el.

— *Era...* cînd a fost bombardamentul, am început. cu vocea mea neplăcută și ochii larg deschiși, sinceri ca iarba. Cînd am trecut prin parc. Știi, unde erau adăposturile. Acolo a căzut bombele.

— *Au căzut*, spuse părintele Ioan.

— *Erau plin de morți.*

— *Era plin de morți*, spuse părintele Ioan și-mi făcu loc să stau lîngă el. Scaunul era destul de larg, așa că ne-am strîns unul în altul și, ca să stăm mai bine, el m-a luat de mijloc.

— *Eu...* fugeam spre casă. Voiam să văd dacă *EL...* dacă *Ea...*

— *Lasă*, spuse nerăbdător. *Lasă astaa...*

— *Dar voiam să văd dacă el trăiește !* am răcnit înfuriat. M-am liniștit însă repede. Am continuat : *Era plin de morți. Cu mațele scoase afară. Întinse pe iarba. Miroseau a ce mîncaseră oamenii dimineață. Și o femeie. Grasă. Era dezbrăcată, cu izmene lila groase, i se*

vedea pielea. Galbenă. Cu buburuze. Curgea sîngele, îl sugea pămîntul. Avea buburuze, ți-am spus, ca atunci cînd ți-e frig. Femeia mai trăia, Giffia și părea că rîde și se miră că nu se poate scula de jos și cu degetele căuta ceva. Iar eu am fugit de acolo. Poate că n-a venit nimeni s-o salveze. Așa că, dacă stăm să ne gîndim bine, eu sînt vinovat de moartea ei, nu-i așa, părinte Ioan ?

El rise scurt, din tot coșul pieptului și mă sărută.

— Doamne dumnezeule, spuse, doamne dumnezeule. Pe neașteptate trecu de la rîs la încruntare ; toată pielea frunții i se ghemui deasupra sprîncenelor.

— Prostii, spuse aspru. Prostii. Și mă ciupi de braț, cu răutate, femeiește. Apoi mă împinse din nou sub epitrahil și, cu o voce caldă și ciudată, care usca fiecare cuvînt și-l întindea la soare că pe o piele de miel, mă întrebă :

— De ce nu ne iubești ? Acum, prin mine, vorbești cu cel ce ne vede. Să nu minți. Să nu *mai* minți !

Mă plictiseam de moarte, așa că nici prin gînd nu-mi trecea să-l mint : mînciuna îți dă o bucurie repede, ascuțită, foarte mare, dar pe urmă te simți oboșit, stors și te întrebi ce rost au toate.

— Nu pot, părinte Ioan. Nu pot să vă iubesc. Sînteți prea buni. Sînteți atît de buni, încît nu poate fi adevărat. Nu *poa'să țînd*, înțelegi ?

O luă de la început ; azvîrlî cîrpa neagră de pe capul meu, mă inhătă, mă strînse între genunchi și-și apropié fața de fața mea pînă cînd toate începură să-mi joace înaintea ochilor.

— Ascultă ! Să nu crezi că ai să scapi ! Am să te am la ochi ! Am să fac om din tine, să știi... am să...

Atunci ușa bisericii scîrțîi prelung, fioros, se lovi, grea, de perete și sora mea Margareta țipă din fundul pieptului, cu o voce străină, spartă, nerușinată, ca a babei Fogmeagoaia cînd era beată și cînta porcării pe ulița mare :

— Ioneleeeee ! Ioneleeee ! Vino imediat ! S-a întîmplat o nenorocire !

Părintele Ioan m-a dat uitării, m-a împins cît colo, a aruncat odăjdiiile de pe el, a fugit afară.

Eu am rămas singur, mi-am făcut o cruce rizătoare, am cules Parabellumul meu de pe banca unde-l lăsasem, am ieșit afară unde era atît de mult soare că mi s-a făcut dor de Ipu.

4

Stăteam în mijlocul curții mari, îndobitocită de lumină, și mă blestemam. Sila îmi venise pe neașteptate, ca un sughiț : îmi era silă de mine, de trupul meu dizgrațios, cu noduri mari la genunchi și la coate, de sudoarea pipărată care-mi frigea subțiorile și furca picioarelor.

Printre dinții strînși îi cerui socoteală celui de sus, pentru că nu știam ce vreau, pentru că mă făcuse atît de încăpător : un fel de oală uriașă în care nu poți găti un *singur* fel de mîncare, trebuie să arunci toată hrana pe care ai strîns-o pentru mai multe luni, zahărul și sarea, făina albă și gogoșarii în oțet ; nu se alege nimic și foamea crește la vederea lăturilor care fierb... Uite, și în clipa asta văd totul și nu pot alege nimic : afară, la poartă, în lumina alburie, s-a oprit o mașină militară „Hersch“ ; șoferul, gol pînă la briu, își roade unghiile, cu o ciudă de neînțeles ; n-a oprit motorul și duduitul lui face să fie și mai cald împrejur ; și în același timp mi-e o frică de cîine de curtea în mijlocul căreia stau : pămîntul e ars, alb, sticlos, cu crăpături negre sub care mustește, colcăie și fierbe ceva amenințător, la un deget sub picioarele noastre și noi nu știm ; pe urmă curtea se

micșorează, grajdul și casa năvălesc asupra mea din două părți, să mă strivească; cerul se ascunde, decapitat, pe acoperișurile putrede pe care horcăie niște porumbei.

Degeaba îmi încord umerii, zadarnic vreau să rezist. Știu: n-o să iasă nimic din mine, n-o să mă iubească nebunește nici o femeie, n-o să ajung Poet; amiaza asta mi-e dușmană și am să mor în curînd. Nu cu automatul în mînă, nici călare, cu sabia sticlind în pumn, ca o floare albă: o să mor topit de febră, dospind, și-n urma mea, pe pernă, va rămîne doar o pată mare, ovală și cenușie.

— Vino'ncoa', se auzi vocea răgușită a lui Ipu, din bucătăria de vară și, deodată, toate gîndurile acestea nemaipomenite au zburat din mine, oarbe și speriate, pentru că atîta vreme cît trăiește Ipu nu mi se poate întîmpla nimic. O să am grijă să trăiască foarte mult, o să-i aduc cele mai fantastice doctorii și, de altfel, Ipu e tinăr, n-are nici 70 de ani... Bucătăria de vară, asta da, clădire!

Ipu a făcut-o din scînduri acuma vreo doi ani, din toate scîndurile pe care le-a găsit, din garduri vechi dintr-un closet și din altele noi, furate de la soldați; e grozavă, plină de cuie pe care atîrnă legături de usturoi, sfori de pescuit, sabia mea de husar la care mă uit de fiecare dată cu spaimă și durere, deoarece Margareta vrea să facă din ea cuțite de bucătărie; țingiri găurite și un hamac în care doarme Ipu, cît mai departe de pămînt, acesta fiind îmbibat de puteri dușmane care ți se strecoară noaptea în corp.

Am închis repede ușa de scînduri, s-a făcut întuneric fierbinte, prin intervalul dintre scînduri intră fișii galbene de afară, încît cînd ne mișcăm parcă străbatem o blană de tigru. În cuptor duduie focul și dănțuiesc diavolii prietenoși, Yolanda, pantera, își prăjește blana neagră și limba-i atîrnă, ca și cum ar fi înhățat un șarpe boa roz și nu-l poate înghiți.

Ipu, ghemuit în fața jarului, prăjește o slănină; stropii încinși sfîrșie; în mina stîngă ține o felie mare de piine care suge grăsimea ca un burete; Ipu se ridică încet, gemînd, freacă piinea cu usturoi — și-n tot pîntecul meu urlă fericirea care va veni curînd, peste cîteva clipe. Mușc, o dată, de două ori, ca un porc, mă ung tot pe față, înghit, sușhit, figii și am ochii plini de lacrimi. Ipu e roșu, parcă tăvălit într-un singe luminos. „E bun“? întrebă și eu dau din cap și înfulec; afară e viscol și lupii cu ochi verzi cutreeră cîmpia, urlînd. „Mai vrei?“ „Mai vreau“. Mănînc pînă nu mai pot: sînt tot o apă, dar ușor ca fulgul și mă gîndesc smerit cite plăceri sînt pe lume: astea de acum și cele care vor veni. Totul e să nu te gîndești la ceea ce se întîmplă între plăceri, să-ți faci singe rău.

Ipu se foiește greoi, mai pune pe foc, scarpină blana Yolandei și ea gîmbe obraznică și doarme; îmi dă tîrcoale, așteaptă să încep eu dar mi-e cam lene; într-un tîrziu îndrăznește și vocea lui e puțin mirată: nu s-a întîmplat pînă acum să-l las să facă el primul pas; de cele mai multe ori trebuie să-l rog eu, pînă cînd îmi ies din fire:

— Nu ne jucăm? mă întrebă.

Glasul lui rugător, umil și rușinat, mă umple de o bucurie atît de sălbatică încît îmi vine să țopăi; îmi dau seama că mă așteptase toată dimineața cît eu umblasem pe cîmp, că fusese neliniștit, că se întrebasese dacă n-am pățit ceva (să-mi fi rupt vreun picior, sau să mă fi mușcat vreun cîine), că nu se gîndise decît la asta, toată dimineața, că tot ce făceam eu nu erau prostii, ci lucrurile cele mai importante pentru Ipu și, deci, pentru toată iumea. Privirea lui era nerăbdătoare, dar ca să am timp să-mi gust biruința asupra tuturor puterilor întu-

necate care mă hărțuiau (și mă vor hărțui pînă la moarte, dar din ce în ce mai slabe) am spus :

— Nu acuma. Puțin mai tîrziu.

De ce oare nu ne gîndim de o sută de ori înainte de-a vorbi ? În bucătăria de vară se făcu foarte cald, zdrobitor, razele de lumină deveniră lipicioase, îndopate cu praf stătut și mort. Ipu, cu umerii bleojuți, bătrîn și urît, cu fața lui roșcată și cojită, cu ochii roșcați, fără gene, cu veșnica lui căciulă găurită, își punge gura fără dinți, mîinile îi căzură din umeri și el se plecă să le caute pe jos, pe pămîntul pătat de stropi de grăsime...

— Bine, zise... Bine... Atunci... mai tîrziu...

Și ieși repede, lăsînd ușa larg deschisă, să intre ce era afară și să-l răzbune.

Mi-am spus că o să-i treacă și m-am gîndit că era, la urma urmei, prima supărare pe care i-o făcusem, de cînd ne cunoșteam, din ziua cînd mă pîlmuiise, sus pe dig, printre peștii împrăstiați sub picioarele noastre.

Venisem pentru prima dată la țară, „în vacanță“, să mă mai împlinesc, că arătam ca un tuberculos în ultimul hal și umblam toată ziua singur : „ei“ n-aveau timp să se ocupe de mine, erau proaspăt căsătoriți și parcă le luase dumnezeu mințile, se pișcau tot timpul, rideau ascuțit și neplăcut, le curgeau balele de lăcomia ce aveau unul pentru altul, se tăvăleau fără încetare pe toate paturile, ziua și noaptea, mincau ca spartii, cu ochii goi, fără să vadă ce cară în gură ; dracu se mai spăla pe mîini și pe picioare, părul îmi era plin de scaieți, că eram toată ziua pe cîmp. Nu mă amestecam cu nimeni deoarece pe vremea aceea eram Poet Dramatic Clasic, scriam o dramă „Mihai Viteazul“ : „De crime, de omoruri, Oltenia-i pătată / A corbului emblemă cu sînge e udată“, pe care pe urmă am pierdut-o în viltoarea evenimentelor prin care am trecut. Era bine, îmi plăcea, deși pe atunci nu învășasem încă să apreciez natura.

Într-o zi, pe la amiază, pe digul de la marginea Teuzului, am văzut un om profilat pe cer. Era cocîrjat și gras, cu căciulă spartă : din ea se vedeau floacele albe ca niște aripioare de rîndunele ; avea pe umăr ceva lung, ca o suliță. După el se ținea un cîrd de copii, cîntau ceva, nu înțelegeam ce, dar vocile lor erau foarte frumoase, ca niște clopoței, și ei erau frumoși, desenați pe cerul scâmos, urmîrindu-l pe omul acela greoi, care mergea, prefăcîndu-se că nu-i aude. Pe urmă am înțeles ce spuneau cu vocile lor de îngerăși :

Ipu Ipu purpuri
Dă din c... ca iepurii.

La un moment dat s-au apropiat prea mult ; mogildeața grasă s-a întors fulgerător și i-a lovit cu o bombă mare, rotundă și argintie, care s-a spart ; pe urmă cu sulița, care s-a frint, și ei s-au împrăstiat țîpînd, au coborît dolma și s-au aruncat în apa mîloasă, că erau în pielea goală, băteți și fețe.

Pe om l-am găsit ghemuit pe dig. Ținea în mînă un băț lung de alun, rupt în două și peste tot erau împrăstiați pești : unii mai trăiau, băteau pămîntul cu cozile, ca niște cuțitase vii. Omul era îngrozitor de urît, ca o vită neșesălată, cu ochii roșii. M-am apropiat, am călcat pe un pește, am alunecat și am căzut în brațele lui, iar el mi-a cîrpit două palme, de am amețit. În timp ce mă uitam la el, ca un țîmpit, mi-a întins pe amîndouă palmele, cu un gest frumos și nobil, bățul de pescuit.

— Uite... a zis... Era de corn! Toată iarna am tot întins de el, l-am afumat, și acuma, bată-i Dumnezeu să-i bată!

— De ce m-ai lovit? l-am întrebat, furios.

— Nu te-am lovit, spuse el și începu să ridă cu gura știrbă. Hai să mîncăm pește fript.

A rupt bățul în bucăți mărunte, le-a clădit într-o piramidă, i-a dat foc, a presărat peștii cu sare zgrunțuroasă și i-am mîncat pe toți, acolo, pe virful digului, ca doi popîndăi.

Cînd am terminat s-a ridicat, m-a salutat militărește:

— Ich melde gelorsamst... Ciupe Teodor zis și „Strimfli“ zis și „Cicădare“ zis și „Crăcea“. Dacă-mi spui Ipu, îți rup oasele. Cine-mi zice mie Ipu, pe acela l-a bătut Dumnezeu.

Ceea ce s-a mai întîmplat după aceea nu e treaba nimănui și nici chiar a mea: le adun și le las pentru bătrînețe, cînd voi fi singur, cînd Ipu va fi mort și putrezit: e o poveste foarte lungă, cum am ajuns eu stăpînul lui, singurul lui stăpîn, cum s-a băgat slugă la biserică și la părintele Ioan numai ca să fie aproape de mine și să mă slujească, împotriva tuturor; cum mi-am dat seama cît de greu e să ai putere asupra cuiva; cum o singură greșeală — ca aceea de azi, cînd i-am spus că o să ne jucăm mai tirziu — pune totul în discuție, te umple de disperare pentru că-ți dai seama că nu ești pregătit pentru viață și că dacă se adună, cu sau fără voie, greșeli dintr-astea, ajungi pe nesimțite în rîndul stăpînitorilor-robi, începi să te simți bine și nu e bine!

Nu știu cît am stat așa, trist, ca în pușcărie, numai eu cu Sanda dormind ca o nesimțită ce era, cățea spurcată, plină de pureci.

Ușa se deschise pe neașteptate, lumina mă plezni în ochi. Neobișnuit de sprinten, Ipu intră, începu să adune sforile și undițele de pe pereți, să le înghesuie în buzunare; lovi cu piciorul cîinele, care se întinse ca o muiere beată și, fără să se uite la mine, mă întrebă, aspru și nerăbdător:

— Mai ești flămînd?

— Nu.

— Atunci, hai. Merem la apă.

— Nu mă duc, am spus, cu răutate și foarte supărat.

— Mișcă-te! răcni el, nu mă fă să-ți spun de două ori! Ce stai în cuptorul ăsta? În duhoare! Ține bețele!

Îmi aruncă undițele, îmi dădu un brînci, mă trezii în mijlocul curții, puțin speriat. Ipu mă împingea de la spate cu răsufierea lui greoaie și scurtă. Mașina militară era tot acolo, șoferul se uită la noi cu ochi goi, ca la două broaște cu păr.

Atunci Ipu mă luă de mină, mă luă în stăpînire și mie-mi veni să plîng; ridicai spre el ochi recunoscători: Ipu era de o urîțenie nemaipomenită, toată pielea frunții îi coborîse peste obraz, ochii nu i se mai vedeau; împinsese falca de jos înainte, așa cum fac crocodiții cînd se schimbă vremea, dar mîna lui era caldă și moale.

— Hai, dragă, hai... Astăzi îl prindem.

Mi s-a pus un nod în gîrleț:

— I-a venit vremea? am întrebat, plin de respect.

Ipu nu-mi răspunse: cu cît ne depărtam de casă se făcea tot mai paști, tot mai crăciun.

5

Pe gardul roșu al primăriei se cățăraseră o mulțime de oameni; erau așa de mulți, că nici unul n-avea loc destul și se clătinau înainte și înapoi, ca un ciorchine putred. Nu fuma niciunul, tăceau. Din curte se ridica zgrunțuroasă și subțire, vocea Floarei Fogmeșoia.

Vai săracu vai de tine,
Cum muriși tu ca un nime
Aice în țări straine...
Nice mamă, nice tată,
Să te spele pe obrază,
Să-ți aprindă luminare
Cînd te duci pe drumu-ăl mare...

Dar nimeni n-o admira, cum se întîmpla la înmormintări cînd, bătută, mirosind dulceag a tămîie și a mort, zicea „*Hora de pre urmă*“. Atunci toți se înviorau, chiar îndurerata familie; parcă uitau unde erau; își făceau cu ochiul, plescăiau din limbă, clătinau din cap, șopteau cu un fel de invidie: „E dată, dracului, bețivana“, iar cînd era prea beată și se incurca, se necăjeau, parcă ar fi pățit ci vreo rușine.

Ne-am făcut loc cu coatele și am intrat în curte

Friedrich era întins pe o foaie de cort de camuflaj, acoperit cu alta, i se vedeau numai cizmele cu caielele tocite, strălucitoare, ca niște gîndaci de argint. Mai încolo, soldații spălau un tun Bofors, șoferii scotoceau prin burta camioanelor; pe trepte cîțiva jucau cărți, unul scotea apă din fîntînă, cu mișcări moi, de adormit.

Lîngă Friedrich ardeau luminări, dar se tot stingeau și Floarea Fogmeoia le aprindea, stricînd o mulțime de chibrituri.

Oamenii se legăneau pe gard, tăcuți și asudați; alții erau în curte, cu pălăriile în mîină și cu ochii în pămînt: un feldwebel tînăr îi fotografia, dar era atît de încruntat încît părea că trage cu pistolul: alți soldați se plimbau prin fața oamenilor, călcînd apăsător, fără să-i privească; se plimbau din ce în ce mai repede, cu mîinile la spate, tot mai aproape de oameni, parcă ar fi vrut să-i pipăie cu trupul, sau să-i gonească afară din curte.

Fogmeoia ne văzu, se opri din bocit și, așa cum stătea în genunchi, îi spuse lui Ipu cu o voce obișnuită:

— Te duci la pești? Să-mi aduci și mie.

— Nu ți-am adus totdeauna?

— Mi-ai adus... Mai bine nu-mi aduceai! se supără ea pe neașteptate. Gemu ușor, se luă de șale, se îndoi încoace și încolo și auzii cum îi pîrîie oasele.

— De ce umbli cu cușma pe căldurocu ăsta? Vrei să ți se giarbă? Și de ce nu-l lași pe domnișoru să doarmă după prînz? Apoi, fără nici o legătură, se aplecă spre trupul învelit în foaie de cort, pătată: O fost tînăr și frumos și acuma-i mort de tot. Îl jelesc, că n-are cine, spuse ridicînd din umerii grași. Să-mi aduci pește, că am datorii la crișmă!

— Hai să mergem, spuse Ipu, pe neașteptate și mă smuci. Îți aduc... n-ai grije. Și du-te acasă... Ea îl privi cu ochii apoși, care i se umplură de lacrimi

— Da, dragă... dragă, spuse, săracu de tine... Sor-ta-i bine... Ieri era să cadă-n fîntînă. O spal, o îngrijesc, da toată ziua jghiară, că am și dureri de cap. Și o scapă toate cele.

Ne făcurăm loc printre oamenii tăcuți. În uliță, Ipu mă luă iar de mîină.

Îeșirăm din sat, ne urcarăm pe dolmă, dumnezeu ne primi în brațele sale, ca pe copii și ca pe morți.

— Îi muiere de treabă Floarea asta, spuse Ipu. Dacă aș avea bani, i-aș repara casa.

(Floarea fusese nevasta lui; dar se despărțiseră acuma vreo sută de ani; nu știu de ce; nimeni nu știa de ce: erau prea săraci și prea

urîți ca să se întrebe cineva de ce se despărțiseră ; de atunci Ipu locuise pe cîmp și iarna prin grajduri, pînă cînd intrase slugă la noi, ca să mă apere pe mine)

— Nu ne jucăm ? l-am întrebat, privindu-l cu teamă.

— Ba da, răspunse el repede, dar nu cu prea mult clief. Se uită la cer : era vinăt, puternic, proptit cu umerii în pămînt. „Ba da, spuse, că mai 'avem oarece vreme“.

6

Armele noastre erau foarte bine ascunse : Ipu săpase în cîteva nopți o groapă în lăstăriș ; o podise, îi făcuse capac de scînduri, pe care așezase bucăți de pămînt ; putea oricine trece de o mie de ori pe acolo, putea chiar să calce deasupra, nu bănuia nimic.

Ne strecurăm pe brînci și pămîntul alb și colțos ne juli palmele, dar așa trebuia : pe cîmp nu poți să știi niciodată ce ochi te privesc și de unde. Îmi bătea inima, ca ori de cîte ori veneam aici, îmi treceau fiori pe spinare, mă simțeam ațîțat și tînăr ca un arici... Ipu își întoarse fața spre mine. Și lui îi sticleau ochii, îi tremura vocea :

— N-a fost nimeni, șopti.

Ridicărăm amîndoi capacul : armele, bine unse, luceau stins ca niște lemne prețioase : trei puști Z.B., cu baionetă : un automat Schmeisser, un binoclu, două cărți găurite, o manta ofițerească de piele verzuie, pătată de sînge uscat...

— Automatul, spusei. Azi eu iau automatul și tu ești dușmanul..

— Bine, zise Ipu și mi-l întinse. El luă o pușcă, făcu repede cîteva mînuiri, șterse unsorea de pe baionetă cu un șomoiog de iarbă galbenă și lama luci scurt, veninos ; o simții ca pe o limbă rece, scormonindu-mi mațele.

— Ia casca, spuse Ipu. Mie nu-mi trebuie. He, he, rîse el, să te ții... Și se făcu nevăzut ; îl auzii un timp cum se strecoară prin porumburi, apoi începu să-mi fie frică.

Era o frică tot atît de ascuțită ca plăcerea, dar mult mai lungă ; devenea curînd dureroasă ; nu-mi era rușine, dar nici nu voiam să mă obișnuiesc cu ea.

Am început să mă tîrăsc și eu, să-mi caut un loc bun, de unde să văd dușmanul care va porni curînd la asalt, îndobitocit de alcool, scoțînd urlete sălbatice și prelungi, călcînd peste cadavrele secerate din goană.

Nu știu cum voi putea trăi fără arme, după ce se va face pace, cum voi putea să le arunc la picioarele învingătorului, să-i cerșesc surîsul să știu că poate face ce vrea cu femeia mea, cu mine, numai pentru că eu nu mai am cu ce-i răspunde, ca un bărbat.

Am vorbit cu Ipu despre asta : oricine ar fi învingătorul, noi ne vom urca în munți, unde vom rezista ani de zile, pînă la capăt.

Soarele încinge bostanul de oțel găurit de pe capul meu. Sînt într-o mică vilcea, lipit de pămînt cu toată pielea, scuturat de fiori : totul în jurul meu mi-e dușman, tăcerea și zumzetul, păsările inconșiente, peria porumburilor, cerul prea senin. Nu am voie să fac nici o mișcare, m-ar ucide camarazii mei pentru că le trădez poziția. Ei sînt doar niște bieți oameni, vor să se termine totul cît mai repede, să se întoarcă la casele lor. Eu n-am unde mă întoarce și totuși n-aș vrea să mor, așa cum e firesc să dorească un om în situația mea.

Tresar. Nu, nu e nimic : dușmanul n-a pornit încă. Acum îl învidiez pe dușman : aș vrea să fiu în locul lui. Și în locul lui și aici. Să nu învingă nimeni, să aminăm totul pe altă dată. Cînd vom fi toți mai bine pregătiți, mai calmi, mai siguri pe noi. De ce nu

începe odată? Dacă mai durează mult, mă ridic, mă predau și mergem la pescuit. Mi se pare ciudat că Ipu a hotărît că îl prindem astăzi. De azi primăvară îi aruncăm hrană sub cioata aceea sinistră, plină de șerpi de lemn, la aceeași oră, spre seară: îl auzim cum foșcăie pe fundul nămoios, cum hăpăie, cum alunecă, bălos și negru, învolburînd ochiul acela de apă stătută în care nimeni nu s-a scaldat vreodată și pe care-l visez la nesfîrșit, ori de cite ori sînt bolnav și am febră. Atunci „ai mei“ mă lasă în pace; îi aud umblînd mai veseli prin celelalte odăi, mai sprinteni, glasurile lor sînt mai curate: se gîndesc, desigur, că am să mor, de aceea mă lasă în pace, îi dau voie lui Ipu să stea cu mine toată ziua. Ipu vine și seara, după ce ei s-au culcat, stă pînă în zori și ne jucăm. De-a Napoleon Bonaparte, Împăratul francezilor.

— Eu spun: Acuma tu ești Țarul Rusiei și tu spui: „Napoleon, m-ai bătut la Austerlitz și la Iena și la Marengo și la Wagram, dar dacă te vei încumeta să mă ataci la mine acasă, va veni o iarnă foarte grea și-ți vei pierde toți grenadirii“...

— Da, dă din cap Ipu. Spun.

— Acuma eu sînt Napoleon și spun: „Țarule, eu nu mă tem de iarnă. Nu va da prima brumă și vei veni la mine, în genunchi, te vei ruga să te iert, pentru că nici iarna, nici cazacii tăi, nu-l pot înfrînge pe Napoleon, împăratul francezilor, pe Mine.“

— Da, zice Ipu. Așa spui.

...Și începe războiul. Trec călăreții chiuind, filfiind săbiile, cîmpul e înstelat de explozii albe, ca niște ghemotoace de bumbac, răsună vaietele răniților și ordinele mele, Napoleon... Călărim, ne avîntăm cu baionetele la arme, urcăm redute, smulgem steagurile de pe turnuri, dăm foc satelor, ducem în robie bărbați și femei, dormim pe zăpadă... și nici unul nu ne mișcăm. Ipu, pe scaun, cu mîinile puse pe genunchi și ochii de jar; eu întins în pat, cu pătura trasă sub bărbie.

Și ne jucăm de-a ce vrem noi: de-a submarinul Dox, de-a prințesa Tarakanowa, de-a Avram Iancu, de-a Decebal, de-a exploratorii la Pol, de-a vîânătorii în junglele Africii, pînă cînd Ipu adoarme ușor, parcă moare liniștit, iar eu sînt fericit că noaptea e atît de lungă și că sînt bolnav.

— Ești mort! aud vocea dușmanului în spatele meu și vîrfurile rece ale baionetei îmi înțepă șalele. Ca de obicei, Ipu s-a strecurat pe nesimțite, a încercuit toată unitatea și acum sînt la cheremul lui. Rîde fericit, cu gura lui fără dinți; stă crăcănât cu arma întinsă.

Eu mă ridic, îmi șterg mîinile de praf, duc două degete la tîmplă, fac „bum!“ și mă prăbușesc la pămînt, ca o zdreanță. M-am împușcat. Un comandant nu poate supraviețui rușinii de-a fi fost luat prizonier.

Ipu adună armele, le aduce în ascunzătoarea lor, pune capacul, acopere totul cu pămînt și cu iarbă; apoi mă ia de mîină și pornim spre firul gîlbui al apei și, cu cît ne apropiem, pașii noștri devin mai ușori, ca de miță, privim atenți, citim fiecare val, fiecare încovrigătură, fiecare plescăit; ne uităm dincotro bate vîntul și unde e soarele, ca nu cumva umbra noastră să se întindă peste apă.

— Îl prindem cu adevărat? întreb și parcă aud fiorul care se strecoară de-a lungul spinării mele asudate.

— Da, spune Ipu foarte trist. Da. I-a venit vremea.

Am ajuns.

Aici e o salcie bătrînă, cu frunzulițe de argint; dar sub crengile ei răsucite deasupra apei se vâlătuțește adormit un anafor negru. Aici apa n-are fund, gaura asta udă se prelungește pînă pe fața cealaltă a globului terestru, cine știe unde, în ce țară și poate că

dincolo, un bătrîn și un copil stau pe marginea ei. Poate că și bătrînul acela a hotărît — *acolo* — că i-a venit vremea. Trebuie să ne grăbim, să le-o luăm înainte.

Ipu desface ghemul de sfoară, struna împletită din păr de la coada calului; leagă cîrligul mare, negru, ascuțit.

— Cu ce? întreb numai din priviri.

M-am ghemuit lîngă salcie, mi-e frig și soarele după amiezii de toamnă frige, dar are în el — și numai eu îmi dau seama de asta — frigul strălucitor al iernii și moartea luminii.

— Coropișniță.

Deschide cutia roșie de ceai, unde se suie unele pe altele citeva coropișnițe grase, culese azi dimineață de sub grămada de bălegar.

— Ce-ar fi, șoptesc eu, dacă coropișnițele ar fi mari, cît taurii?

— Nimic, zice Ipu. Ar pescui ele cu noi. Ne-ar băga în cîrlige și ne-ar arunca în apă.

Leagă de capătul strunei un plumb greu, își face vînt și plumbul cade în apă, fără zgomot; struna se întinde; Ipu înfige capătul bățului de alun într-o scobitură a malului și se așează pe vine, cu ochii mijiți. Aș vrea să plecăm de aici. Îmi asudă palmele. Ipu se întoarce spre mine, dă din cap, grav.

— A pornit...

Apa e și mai neagră, neîncrețită, ca o lespede. Pentru nimic în lume n-aș vrea să știu ce se întîmplă în noaptea udă de jos. Mă întreb cine sînt eu: coropișnița sau peștele cel mare care se apropie de ea, tîrîndu-și pe fundul milos burta lui albă și moale? Mă întreb cine e mai puternic acum, peștele flămînd, sau giza spurcată cu cîrligul petrecut prin trupul e i?

Și deodată varga groasă se apleacă, se încoardă, pînă cînd vîrfurile ei atînge suprafața apei. Ipu a sărit ca o verעיță, a înhățat-o și zmucește scurt, îndesat. Struna vijîie, taie apa încoaci și încolo, ca pînza unui fereastră subțire. Ochiul negru se însufletește, bolborosește; valurile se încurcă în crengile salciei, e vuiet și plescăituri nemaiauzite; Ipu e roșu, sudoarea îi curge gîrlă pe frunte, în ochi. Sar și-l șterg cu palmele și pielea lui mi le frige. Strig și eu, ca un bezmetic, tot felul de prostii: „Nu-l lăsa! Ține-l bine! Trage-l dincolo! Pe el! Omoară-l! Zdrobește-l!“

Ipu îmi face semn că totul e în ordine; dar eu nu văd decît vîltoarea apei și aud cum zbirniie mușchii lui puternici, cum îi troznesc oasele brațelor, cum icnește ceva înăuntru lui.

Stăm așa, nu știu cît; struna o ia la dreapta. Cînd se întinde peste măsură, Ipu întoarce varga, opintindu-se; struna taie apa spre stînga, apoi din nou la dreapta. Șterg tot mai des fața lui Ipu cu cămașa.

— E gata, spune în sfîrșit.

— Atunci... zic eu, îmi dai să-l țin și eu, nițel?

Iau varga în mînă; ceva se zmucește sălbatic, acolo în întuneric, mă trage spre apă, îmi pierd echilibrul și arunc varga din mînă. Țip și înjur ca un birjar, dar Ipu, din două mișcări, s-a dezbrăcat, a sărit în apă și înoată ca o focă roșie, stropind în toate părțile, se scufundă sub salcie, acolo în vîlmășagul rădăcinilor; iese la suprafață cu varga în mînă, se cațără pe mal, acoperindu-și rușinea cu mina stîngă. Îl ajut să-și îmbrace cioarecii și el rîde fericit, jucînd de pe un picior pe altul.

Apa se potolește; din adîncuri iese un cap uriaș, cu o gură largă și ochi răi, însîngerăți. Mustățile mari se agită: înghițind coropișnița, somnul seamănă cu ea, cu o gîză nemaipomenită, hidă.

Ipu îl trage ca pe un buştean, vîră mîna în gura lui căscată şi-l scoate pe mal, sus de tot Coadă se ridică, îl plezneşte peste picioare; atunci Ipu se supără, scoate briceagul şi-l înfige în ceafa somnului. Eu privesc apa, care s-a liniştit atît de repede: acum e un ochi stătut, ca privirea îngheţată a unei lumi pustii.

i

7 Păşesc înainte, lipăind cu tăpîile desculţe în colbul fierbinte. Țin vergile pe umăr; nu mă uit nici în stînga nici în dreapta; Ipu cu somnul pe umeri — coada se tirăşte pe jos, lasă în urma noastră o dîră de balaur... Oamenii ies la porţi, strigă, se crucesc, noi nu le dăm nici o atenţie şi deodată mă surprind cu un gînd ticălos: aş vrea să fi fost eu cel care a prins somnul, *singur*, numai eu, să mă pot lăuda. Mă opresc: Ipu care vine cu ochii în pămînt şi gîfîie, se loveşte de spatele meu.

— Bace Todore, zic... Bace Todore...

— L-am prins, suflă el să-şi alunge aerul fierbinte din plămîni. L-am prins pînă la urmă. *Noi doi.*

— Asta e Ipu şi asta sînt eu.

Am ajuns în faţa primăriei; oamenii sînt tot acolo; baba Fögmeagoaia boceşte mai departe: dumnezeu ştie de unde le scoate; dacă ar fi avut ştiinţă de carte ar fi ajuns Poetă, ca Veronica Micle.

— Ein Fisch! Kolossal wie ein Fisch! strigă neamţul din poartă şi ne fotografiază. N-am avut timp să mă încrunt, să împing un picior înainte; dacă aş fi luat poziţia asta, peste zece, peste o sută de ani, toată lumea ar fi fost convinsă că eu am prins peştele şi Ipu mi-l cară în spate numai.

Ipu coteşte şi intră în curtea primăriei. Soldaţii fac roată în jurul lui, ţipă, se miră, bat din palme. Nu mai e nimic în ei din puterea şi îndîrjirea lor rece; sînt nişte fişti-bişti, ca şi mine: au uitat oraşele arse, tancurile moarte şi negre prin stepe, cerul aprins şi morţii putrezi, umflaţi, cu uniformele pleznite. Se miră şi bat din palme.

— Baionett! spune Ipu unuia şi acesta, fără să-l întrebe de ce-i trebuie, îşi scoate baioneta cu lamă de argint şi i-o întinde. Ipu începe să taie peştele în bucăţi: carnea e moale, gălbuie, gelatinoasă; tot sîngele se adună pe mîinile lui Ipu.

— Fiş! spune el, şi întinde soldaţilor bucăţile de somn. Fiş! Bun. Gut! Gras! Pomană pentru repauzatul, dumnezeu să-l ierte.

Soldaţii primesc bucăţile mari de peşte rece, viscos; rămîn cu mîinile întinse, ca nişte tăvi, parcă nu le-ar fi ajuns cît au căpătat şi mai cerşesc o bucată.

— Na şi ţie! strigă Ipu şi aruncă cea mai bună parte, coada, babei Fögmeagoaia, care e tot acolo, în genunchi lîngă mort, dar beată crup; pe semne i-au dat nemţii rom sau şnaps.

Nouă ne-a rămas numai capul. Acum, fără trup, pare şi mai uriaş; Ipu îl înfige în vîrfurile sulitei; eu rid: seamănă cu Han-Tătar, ducînd în sulită căpăţîna unui rege învins. Ne înclinăm spre cei de faţă, Ipu mă ia de mînă:

— Haiderem şi noi acasă.

Încet, încet, se înserează, roşu. Cerul e plin de praf, mă mir că nu strănută; pomii dorm în sudoarea lor stătută, mîna lui Ipu e rece şi proaspătă.

— Cînd am plecat, zice Ipu, într-o doară, era domnul ofiţer la noi.

— Vine în fiecare zi, spun eu...

După ce Regele Mihai a făcut pace la 23 August, a fost veselie mare : toată lumea s-a îmbătat — chiar eu : așa că nu mi-am dat prea bine seama cit de beți sint ceilalți. Peste trei zile s-au auzit tunurile dinspre apus, o mulțime de oameni au luat-o la fugă, în calea alor noștri, care veneau călare, cu spadele în mâini, fără să doarmă, fără să mănînce. Înțeleptul Sfînt a hotărît că noi nu mergem nicăieri, și seara — după ce ultimii grăniceri, niște oameni bătrîni și nerași, s-au retras tîrînd prin praf puștile lor Lungi, Lebel, — s-au dus și primarul și Sfîntul și doctorul la marginea satului, cu plîne și sare și un ștergar alb legat în vîrf de băț. Au așteptat pînă a doua zi dimineața cînd au venit nemții — acum dușmanii noștri de moarte — au privit cum treceau tancurile și tunurile. Pe urmă s-au venit acasă, cu un ofițer tînăr, foarte frumos, blond, care avea o mîină de lemn, vîrîtă într-o mînușă neagră și Crucea de Fier clasa II-a ; el n-a vrut să locuiască la noi, s-a instalat în casa domnului Ardeleanu, care a fugit din calea lui.

Dar a început să ne viziteze în fiecare seară, jucau preferanț, discutau, nu știu ce, deoarece pe mine mă trimiteau la culcare ; eu săream pe geam și mă duceam la Ardeleanu în ogradă, mă uitam la soldați ; Friedrich, îmi dădea pistolul lui Parabellum să mă joc cu el, după ce mai înainte îi scotea cartușele.

Pe ofițer îl chema Walter ; sint convins că se culca cu soră-mea ; așa fi vrut să-i surprind, să-l chem pe Sfîntul să-i vadă goi, unul peste altul, să-i dau o armă în mîină și să spun : Răzbună-te, dacă ești bărbat.

— Azi s-au certat ! spune Ipu, oprindu-se în mijlocul drumului. Oare de ce ? Domnul ofițer vorbea liniștit, dar era alb ca varul la față... și dompărinte plîngea și-și freca mîinile una de alta...

— Să știi că a descoperit ascunzătoarea din cămară, spun eu, străluminat. Asta înseamnă că va trebui să le dăm tot ce avem acolo, tot ce ați ascuns, împreună cu părintele. Are nevoie de hrană, pentru trupă ; înseamnă că se retrag.

— Ha, ha, ha ! rîde Ipu încîntat. Al dracului neamțul, cum a dibuit ascunzătoarea... O fi avînd vreo mașină, care-i spune ce și cum.

— Fără îndoială, zic eu. Altfel nu se putea. Ascunzătoarea era foarte bună.

Ipu devine gînditor.

— Nu este ascunzătoare bună pe lumea asta. Numai în mormînt.

8

Cînd intrarăm în curte, murdari și pe neașteptate obosiți, ne izbi o forfotă neobișnuită : părintele, în cămașe albă, descheiată adînc pe pieptul firav și lăptiu, tăia lemne ; ținea securea cu amîndouă mîinile, cu grijă, parcă era de sticlă, își strîngea vîrfurile limbii cu dinții și bărbuța neagră luca de sudoare : Margareta, așezată pe treptele bucătăriei, măcina mac ; strîngea rîșnița între genunchi, rochia i se ridicase mult, îi străluceau pînă sus picioarele albe și tari, se vedea chilotul roz ; avea buzele roșii, umede și-și pusese părul pe moațe ; de departe părea că se așezaseră fluturi pe capul ei, se înclieaseră și muriseră acolo.

Domnul doctor Bunu fugea încoaci și încolo, puțin beat ca de obicei, cu cravata sucită și mustață de focă : voia să prindă o găină, orătăniile gîgiiu ca turbate, parcă rideau de felul cum da el cu piciorul după ele, ca după mingi ; doamna doctoriță, mare, moale, cu părul vopsit roșu, pîsa nuci într-un mojar greu ; domnul notar Meliuță, îmbrăcat în smoking (era singura haină pe care o mai avea, de dă-i doamne) se învîrtea printre ei, mic, pricăjit ; îi privea prin ochelarii

lui cu sticla groasă cit degetul, parcă voia să-i recunoască de fiecare dată; iar nevastă-sa, doamna Clara, cu care eu mă culcam în fiecare noapte, înaltă, puțin adusă de spate, cu sîinii grei și tari și pielea ca cafeaua cu lapte, mușca dintr-o mușcată și zimbea stins, ascultînd chemările care urcau din trupul ei, frecat cu săpun și piper.

— Iată pescarii noștri! strigă părintele, îndreptîndu-și șalele și rîse frumos, de departe, cu buzele lui rănite. Vai de mine, dar ați prins un monstru!

— Aîn fiș, spuse Ipu. Colosal vi ain fiș!

— Dar ce dracu ați făcut cu el? întrebă Margareta și-și trase puțin rochia peste coapsă; tocmai azi te-ai găsit să-l vinzi, Todore?

— Lăsați că tai eu lemne, don'părinte! sări Ipu să ia securea. Dar părintele nu-l lăsă; traseră un timp de ea: „Nu, nu, lasă bace Todore, puțină gimnastică nu strică, am început să fac burtă... Te rog.

— La muncă! La sfînta muncă! strigă răgușit doctorul Bunu. Toată lumea la muncă, nimeni să nu stea, toți să se agite!

— *Azi e cină mare!* spuse părintele și numai eu băgai de seamă că avea ochii roșii și fcarte strălucitori; nu-i stăteau o clipă locului, parcă i-ar fi mîncat furnicile pe dinăuntru.

— Din cap se poate face o zămă, spuse Ipu gros și ridică sulița cu trofeul. O zămă și e destul pentru toți...

— Hei, bace Todore, interveni doamna Clara și vocea ei joasă, cam aspră, îmi umplu palmele de sudoare, azi o să fie o mulțime de bunătați.

— Cum aveți plăcere, spuse Ipu și n-o privi.

Clara stătea pe balustrada târnațului, își legăna picioarele; pantoful alb de pînză căzu, domnul notar se repezi, i-l puse în picior și-i sărută pe furii pulpa. O făcea pentru mine, să-mi arate că el e stăpînul acestei femei, dar eu am rîs batjocoritor, în sinea mea, cu ecouri adînci.

— Todore! îngrijește de foc, dragă, să duduie! Facem cozonaci și tortă cu nuci!

Margareta se ridică, se întinse leneș, începu să-și scoată moațele din păr și să le semene pe jos, din vîrfurile degetelor: ele pluteau, se așezau; gâinile se repeziră, crezînd că le dă de mîncare, apoi se împraștiară disprețuind prostia acestei femei.

În bucătăria mare e cald și frig: cald lîngă cuptorul pe care Ipu, în genunchi, îl încinge; nu mai e nevoie să-l încingă, dar el stă acolo numai de plăcerea de-a se uita în flăcări; ar putea sta așa pînă la iarnă, fără să bea, fără să mănînce, aducîndu-și în trup, ca să-i potolească, toți fiorii pe care i-a înghițit la viața lui; pe lîngă pereții e răcoare cu miros de mucegai: așa trebuie să miroase și în mormîntul lui Ștefan cel Mare, a pietre bătrîne și obosite. Mirosurile se bat, se luptă; unele înving pentru o clipă, apoi se retrag să-și recapete puterile: crud și viscos și proaspăt, a ouă: doamna notar le sparge, unul cite unul, deasupra unui munte de făină pufoasă: ele cad acolo în zeama lor opalină, galbene, rotunde și fără apărare; pipărat și dulce, a cuișoare și scorțișoare: amîndouă, împreună, cer un strănut gingaș și niște lacrimi subțiri; varza sforăie pe plită, bolborosește și saltă capacul: atunci celelalte mirosuri strigă îndurare; cartofii pe care domnul Meliuță îi curăță cu cuțitul său de vînătoare, cu mîner de corn de cerb, sînt niște peștișori cu iz de pămînt negru, încaută în castronul albastru; părintele taie ceapă și plînge; doctorul bea țuică acrișoară și tare, ceasul bate de șapte ori și cîntă Trăiască Regele; mîinile negre ale Clarei sînt albe de cocă, lipicioase de unt și sub degetele ei lurgii pasta se înmoaie și le mîngîie mătăsoș.

— Curcanul ! strigă Margareta. Nu știu de ce e așa de ațîțată, tropăie pe tocurile de lemn ale papucilor, își joacă trupul ca și cum ar vrea să-l simtă fără încetare, să știe că e al ei și așteaptă plăceri lungi și istovirea aceea care seamănă cu o moarte... Curcanul ! N-ați tăiat încă curcanul ! ?

Ipu se ridică de lângă foc, cu părere de rău ; dar Margareta îl oprește :

— Lasă... Du-te tu, îmi spune mie, taie-l tu, știu că-ți place... Dacă din copilul ăsta n-o să iasă un criminal, să nu-mi spuneți mie pe nume, nu știu cu cine seamănă...

Mă urăște ; nu e în stare să ascundă ura asta cu care m-a primit de cînd am venit pe lume ; mă pișca, îmi făcea vinătăi, mă scuipa : „De ce-ți trebuie ție ochii ăștia verzi, gunoiole ? De ce ? Hai, spune, de ce ? și întindea unghiile să mi-i scoată. De ce nu mi-a dat mie dumnezeu asemenea ochi ?“

Ochii ei sînt mari, tot verzui, dar lincezi și bulbucăți ; mi-e silă să mă uit la ei ; la masă mi se face greață : mă tem să nu-i cadă în farfurie și ea să nu observe și să și-i inghită ; altfel e frumoasă, are ceva de cățea cu carnea tare.

— N-ai plecat încă ? Tu... piele-n băț !

Toți rîd, ca de o glumă foarte bună. Eu, umil, întreb :

— E voie... cu sabia ?

Nu mă aude nimeni, eu înțeleg că e voie și o iau la fugă, intru în bucătăria de vară, mă cațăr pe un scaun și iau din cui sabia mea de husar : e ruginită, dar taie ca briciul, mi-a ascuțit-o Ipu cu gresia, dar după ce a ascuțit-o nu mi-a mai dat voie să mă joc cu ea.

E grea, stă bine în mină. O învîrt odată, icnind ; aud cu plăcere șuieratul ei curb...

Curcanii sînt pe bălegarul din dosul closetului. Păsări-broaște ; pielea le atîrnă scîrboasă și putredă sub bărbie ; se înfoaie la apropierea mea și eu mă cutremur de scîrbă. Aș putea năvăli în mijlocul lor, pe neașteptate, după ce le-aș spune vorbe bune și să-i căsăpesc pe toți. Dar poate cîna nu e atît de mare, nu e nevoie de șapte curcani. Trebuie să fie vreo mare sărbătoare, altfel „ai mei“ sînt zgîrciți și n-ar face risipa asta... Gîndurile acestea i-au liniștit pe curcani. N-a fost o tactică din partea mea, așa a ieșit ; mă apropii, îmi controlez elasticitatea mușchilor ; picioarele goale mi se afundă în bălegarul călduț. Sabia vijîie ca un fulger negru, izbește curcanul de-a curmezișul trupului, peste penele cu țeava tare ; aud un hîrșcit, alunec, cad, scap arma din mină ; curcanii se împrăștie spre marginea răstocii printre bălăriile încîlcite. Mă reped acolo, urlînd, tai în stînga și în dreapta ; din tulpinele retezate curge un sînge alb, amar ; îmi fac potecă, lama spadei e udă, urzicile mă umplu de bășici, urlu ; aud cum cloncăne curcanii îngroziți ; nu-i văd, dar sabia mea își taie drum pînă la ei : n-au cale de retragere, în fața lor e răscoala putredă, de unde cîteva rațe rîd de ei, de situația în care au ajuns trufași grofi ai curții.

Gata, l-am încolțit ; e acolo într-un ghem de cucută, de busturi și de urzici, în genunchi ; sfîrșit, resemnat ; nu se mai înfoaie, nu mai sfidează ; ar vrea să fie broască, sau omidă, orice, numai să-și scape nevrednica lui viață.

Cu o singură lovitură îi zbor capul ; sîngele țîșnește, mă udă pe picioare, lipicios și viu ; ochii albesc, clonțul se deschide și se închide ; trupul prinde o a doua viață, sălbatică, de neînfrînt, se descîlcește

dintre ierburi, sare, se rostogolește spre mocirlă... Îi mai dau două lovituri, dar numai în gând ; e mort, ce să-mi mai pun capul cu el ?
— Ia te uită, cum i-a tăiat capul ! Ca cu briciul ! se miră Margareta... Călău ai să ajungi...

Cufundă curcanul într-un vas cu apă clocotită ; o duhoare de pene fierte, de găinaț, de hoit, le înghite într-o secundă pe toate celelalte.

Ipu, de lângă foc, mă privește cu reproș, clatină capul lui mare și rotund, cu puțin păr cenușiu-alb.

— Du-te și te spală, ți-am pus ligheanul la tine-n cameră. ...și ia-ți hainele cele noi, spune părintele, privindu-mă dintr-o parte.

Mă privesc și eu ; sînt acoperit de singe și de bălegar, mă mîncă pielea ; dar nu sufăr apa rece și desigur nimeni nu s-a gîndit să-mi încălzească o oală ; iar hainele nu sînt noi, sînt făcute tot dintr-o reverendă a părintelui și cumnatului meu ; cînd le îmbrac, mă simt alt om, mărut, timpit, un fel de Lazăr înviat din morți...

Intru în odaia mea, după ce străbat antreul unde miroase a brînză și a castraveți murați, dormitorul și sufrageria ca o criptă : la mine e cam întuneric, ligheanul stă lângă sobă și apa e caldă.

Arunc hainele de pe mine, pe jos. Sînt gol. Sînt frumos, puternic. Am și puțin păr, cîrlionțat și blond. Sub pielea moale și împutîțată îmi joacă mușchii subțiri, de armăsar. Mă săpunesc tot, clăbucii zboară în jurul meu, mi-e bine, dar îndată mi se face frig, pielea bășicată de urzici mă ustură rău de tot... „Săracul de tine“, spun cu voce tare și atunci, din patul meu, aud vocea Adinei, chicotind :

— Măgar mare-n pielea goală ! Măgarmarenpieleagoală !

E întinsă în patul meu, în rochie albă, cu o carte în mîină : e fiica doctorului Bunu, are 15 ani, picioare lungi și subțiri, șolduri ca de femeie și știu că poartă sutien.

Parabellumul e pe masă : l-am lăsat aici și nimeni nu l-a observat. Ud cum sînt, îmi iau în mîină, o țintesc între ochi ; ea rîde, sare din pat, ia prosopul și vine să mă ștergă. Mă șterge cu nerușinare, o aud cum răsufală subțire și cum ceva cîntă în trupul ei, nu cîntă, zbirniie stins ; ne cunoaștem de mici, nu și-a dat niciodată aere cu mine ; copiii din sat mi-au povestit tot felul de porcării pe seama ei, cum în pădure, cum pe malul Teuzului, cum cu mai mulți pe rînd ; se lipește de mine, mă sărută pe buze, a mîncat cartofi franțuzești, are fundul tare ca piatra. „Stai, șoptește, să-mi ridic rochia“ și se întinde pe pat cu poala rochiei ținută sub bărbie, pîntecul ei lucește stins și neted ; mă ajută cu degete neîndemînatice și mă zgîrie ; în sufragerie se aud voci ; șoptesc ceva, nu înțeleg ce. foarte repede, gîfuit, așa cum gîfîim noi. „Hai, spune ea, cu o voce mică, de copil gîngav, Hai, hai“ ; aud clincăt de pahare și fac lucrul pe care l-am visat de atîtea ori, cu toate femeile din lume.

9

Masa e întinsă în sufragerie : se întîmplă numai de crăciun și de paști ; pahare de cristal ieftin, verzu, cu picior, tacîmurile bune, serviciul cu chinezi și chinezoaice, coșul de pîine din nichel, despre care Margareta spune că e de argint, sticla de bere, de vin, țuică ; pe bufetul care seamănă cu un rinocer fără corn, curcanul de aur ; cum Dumnezeu poate să răspîndească o aromă atît de plăcută acum ? Eu sînt îmbrăcat în hainele negre, sînt ușor, trist și bun, îmi pare rău că am luat revolverul la mine ; mă apasă, mă trage în adîncuri ca o ghiulea. Perdelele sînt lăsate ; toate lămpile de gaz strălucesc și put ; mesenii se poftesc unul pe altul să se așeze, cu un fel de nerăbdătoare dușmănie ; popa e în

reverendă neagră, Margareta și-a tras singurii ciorapi de mătase și-și tot pipăie portjartiera; Clara mă privește cu ochi de vacă amărită; numai ea știe ce s-a petrecut, e geloasă, suferă; suferă pe dracu s-o ia, n-am schimbat zece vorbe împreună, de când mă știu, o singură dată m-a sărutat și mi-a vîrît vîrfurile limbii în ureche. „Mmmm, miroși a miere, păcătoșule!”

Ceasul din bucătărie — se aude pînă aici — bate ora zece: au durat mult pregătirile, dar mie nu mi-e foame.

— Scumpule, zice pe neașteptate părintele și îi văd buzele pîlînd treptat, pînă încep să semene cu doi melci, du-te și pofțește-l pe bace Todor, pe prietenul tău, să vină la masă...

Nu știu dacă am auzit bine, așa că nu mă mișc.

— Da' du-te odată, ce stai ca un popîndău! strigă Margareta. Îmi scoate sufletul, mă omoară cu zile, se tînguie ea celorlalte doamne.

— Spune-i că-l rugăm *noi toți*, adaugă părintele Ioan. Bea pe nerăsuflute un pîhărel cu țuică, sughite; doctorul Bunu rîde prostește.

— La început e rea, apoi e bună...

— Ciroza te paște, spune nevastă-sa, ca și cum ar spune că e ora zece și două minute.

Mă apropiu încet, pe furiș, de bucătăria de vară; mă strecor pe lîngă ziduri, hainele negre mă fac asemenea nopții, sînt un arhanghel negru, străbat fără zgomot mari întinderi, în zbor plutit.

Ipu e în genuchi, într-un colț. Se roagă, dar când mă simte, sare în picioare sfios: o singură dată l-am pîndit și l-am auzit rugîndu-se: vorbește cu Dumnezeu, de la om la om; atunci când l-am pîndit eu, îi povestea despre păsări.

Îi spun de ce am venit și el nu se mișcă, deși se întîmplă pentru prima oară, de când mă știu; Margareta spune că i se întorc mâțele pe dos, numai când îl vede, iar părintele o privește cu reproș și nu zice nimic. Ipu oftează din adîncul plămînilor, se spală pe mîini și vine după mine.

— Acuma sînteți ca un domnișor, spune el și cuvintele acestea mă dor ca o palmă nemeritată: Ipu știe doar foarte bine că sînt prea mic ca să le fac pe toate așa cum aș vrea eu, că trebuie să mă îmbrac cum vor alții.

Intrăm în sufragerie și parcă intră Crivățul; toți rămîn încremeniți, așa cum i-a apucat intrarea noastră, cu pîhăruțele în mîini, ori cu dumicalul în gură.

— Bună sara, zice Ipu. Iaca, am venit. Părintele se repede, îi trage un scaun.

— Șezi bace Todore, că doar faci parte din familia noastră, putem să zicem.

Margareta se uită la doamne, își apăsă mîna pe stomac, apoi rîzînd și scuturîndu-și bucele mărunte, de oaie, îi umple un pahar mare cu țuică, ciocnește cu el — ea bea liqueur de mure, dintr-un degetar aurit.

— La mulți ani! zice. și părintele Ioan îi aruncă o privire de adevărat ucigaș; nu știu ce are, îl simt cum bate din picioare sub reverendă, ca un mînz chinuit de bondari.

— Copiii beau bere! spune Clara și ne toarnă.

— Și p-ormă se pișe-n pat, rîde doctorul, gros, hohotînd mai mult decît trebuie. Nevastă-sa îi dă cu cotul. El devine serios, mormăie ceva, se ridică de pe scaun. Toți îl urmăresc atenți. Se tem că e prea beat și o să se întindă cît e de lung? El însă, fără să se clatine, merge la Ipu și spune cu o voce aspră, poruncitoare:

— Scoate limba!

Ipu se execută și rămîne cu gura larg deschisă, ca o gaură tran-dafirie și umedă. Margareta izbucnește într-un chichotit scurt și din nou părintele pare că o va lua la palme.

— Hm... zice doctorul. Îi dă o lovitură în plex, cu latul palmei.

— Nu te doare aici ?

— Ba, mă cam doare, șoptește Ipu. E speriat, se uită pe rînd la fiecare, numai la mine nu; dacă m-ar privi ar fi foarte rău de sufletul meu.

— Răsufală! Zi treizeci și trei... Răsufală... Așa... mai! Acuma! Răsufală! Mai adînc! Nu poți mai adînc! Cred și eu... Întinde-te pe canapea... Îi apasă pîntecul, se lasă cu toată greutatea în el, Ipu geme ușor, plîngăreț, ca un cîine.

Noi, copiii, bem bere și privim. Toți privesc și în ochii popii lucește ceva, ca un fel de nădejde. Își ține răsufierea, e ușor aplecat înainte; poate vrea să-l ajute pe domnul doctor.

— Da, zice Bunu. Ce să-i faci ?

— Doară nu-s beteag ? întrebă Ipu și rîde.

— D-apoi, zice, popular, Margareta, doamne iartă-mă, nu-i fi vrînd să fi ca unul de 20 de ani ? Se strică mașina, că ai îndurat destule.

— Să ne așezăm la masă, spune părintele, mereu cu ochii pe Ipu. Să mîncăm și să bem, pînă putem.

— D-apoi cam ce-aș avea ? întrebă Ipu. S-a schimbat; îl privesc curios : nu mai seamănă cu el, e foarte bătrîn, înfricat, urît.

— Ești putred tot ! rîde Margareta și-i pune în farfurie capul somnului... Blestemățiile, blestemățiile, că știm noi ce poamă ai fost...

— Ssst ! țistuie scos din fire părintele. Își împreunează mîinile, spune fără glas o rugăciune, cu ochii închiși, apoi se așază, parcă s-ar arunca în fîntînă și începe să înghită zama de pește. Eu mă joc cu lingura în farfurie. „Mînîncă, îmi șoptește Adina, că ești cam slăbuț, pușor cu piele fină“...

Se aud numai sorbiturile, fiecare soarbe în felul lui; Ipu ca somnul din care mînîncă, Margareta ca un șoarece roz, doctorul ca Ipu și trage cu țuica, ceilalți ca umbrele serii.

— Trecem la vin, la vinișor ! cîntă pe nas Meliuță, cînd Margareta pune curcanul pe masă și-i toarnă lui Ipu, care tot ar vrea să-l întrebe pe doctor ceva, dar nu îndrăznește...

Nu pot să mînînc : mă satur cu culorile : curcanul ca o castană mare, castraveții țipător de verzi, îi aud cum crăntăne, fragezi ; mor-manul de piure de cartofi ca o balegă parfumată, gălbuie, vinul roșu în paharele de cristal ieftin, viermișorii roșcați ai cartofilor prăjiți.

— Eu ! zice Meliuță și scoate cuțitul de vînătoare. Îl pcartă la brîu, într-o teacă de piele. Umblă tot timpul înarmat, a avut și un Browning, dar odată, venind de la crîsmă, a găsit-o în pat pe nevastă-sa cu un învătător tînăr ; ea țipa sub el, se auzea pînă în stradă ; a vrut să-i împuște ; atunci Clara i-a luat arma și a aruncat-o în fîntînă, și i-a dat și două palme.

Meliuță e mic, cu fața ca de maimuță, dar eu țin la el ; sîntem colegi : și el e scriitor, scrie un roman pe registrele primăriei, cu cerneală roșie : Aventurile lui Buffallo Bill ; e timpit ca moartea romanul, nu tu stil, nu tu personajii, dar trebuie să recunosc că-mi place și aștept cu nerăbdare ca Meliuță să-mi citească un nou capitol : în fiecare pagină se întîmplă lucruri nemaipomenite și răsună înpușcă-turile Colturilor de 45... oamenii se prăbușesc în praf ținîndu-și pîntecul cu amîndouă mîinile și bat pămîntul ars cu pîntenii lor uriași. Cuțitul se înfige în trupul curcanului, ies aburi, mesenilor le curg balele, pînă și Ipu se înveselește, ia un hartan și începe să-l sugă. Dar nimeni nu vorbește nimic. Părintele bea și el fără încetare, pahar

după pahar, parcă-l văd spre dimineață vomitînd în lighean. Cozonacii. Tortul. Vin.

Ipu e roșu, mă tem că o să pleznească : de obicei mîncă puțin, o coajă de piine, un pește, și la urmă sugă o bucățică de zahăr, pe care i-o aduc eu.

Ceasul bate unsprezece. Și pe neașteptate mă cuprinde frica : așa o să fie totdeauna de acum înainte, așa o să arate viața mea ; o să mînc curcani și o să beau vin, o să fac cu nevastă-mea, ce-am făcut cu Adina ? Pe Ipu încep să-l pierd, uite, din clipa asta : e atît de fericit, lucios, cu ochi aburiți... Nu mai e nimic de făcut.

— Sănătate ! spune doctorul și ciocnește cu Ipu. Sănătate că de aia avem nevoie.

— Mulțămesc dumilorvoastre, domnule doctor, spune Ipu și goleşte paharul.

Lămpile de gaz filează ușor, tortul e bun, îmi place de mor și nu pot înghiți ; îl plimb în gură, pe urmă mă aplec și-l scuip pe covor ; îl întind cu talpa sandalei, apăsas, în cea mai mare dușmănie.

10

— Haide odată ! spune Margareta soțului ei iubit, așa de răstită, că ne întorcem cu toții spre ea. „Nu vezi că picăm de somn ?” Își ia seama, speriată și se linguşește : îi toarnă vin, îi caută mîna pe fața de masă ; el stă un timp cu fruntea plecată, apoi își ridică fața : ochii i s-au limpezit, sînt vii și mari, cum nu i-am văzut niciodată. Ce mă miră e că, deși a mîncat ca un spart, parcă a slăbit, a rămas numai pielea și oasele.

— Dragii mei prieteni, dragă bace Todore... O mare ,mare nenorocire s-a abătut asupra satului nostru. Un soldat german a fost omorît. I-a tăiat cineva gîtul cu seceră, pe cîmp. Domnul căpitan Braun a fost astăzi la mine. Am avut o lungă convorbire. Domnul căpitan Braun mi-a comunicat că el nu poate tolera așa ceva. Că dacă n-ar fi fost primit atît de bine de noi, intelectualii satului, căci noi... ce treabă avem să ne virim în politică ? Noi sîntem niște bieți români și dăm cezarului ce este al cezarului... Dacă zic... adică el zicea, n-ar fi fost primit atît de bine, ar fi dat foc acestei comune. Pentru că dînsul nu poate suporta ca un ostaș de sub comanda sa să fie ucis, în afară de tranșee. Trebuie, spunea tot domnul căpitan, o pedeapsă exemplară, altfel ostașii germani își pierd încrederea în comandatul lor, care lasă să fie uciși cu secerile, pe cîmpuri și nu ia nici o măsură. Îi așteaptă un drum lung, lupte grele ca să-și apere țara lor... au și ei acest drept, nu ? și nu poate permite fapte ca acelea care s-au întîmplat în comuna noastră...

Nu l-am auzit niciodată vorbind atît de prost ; de obicei pune în cuvinte ceva din el, ceva din icoana pe care și-a făcut-o despre sine și cuvintele, chiar mincinoase, chiar nedrepte, te pun totuși pe gînduri. Și totuși toți îl ascultă, dau din cap nedumeriți... „Cum de s-a putut întîmpla așa ceva, în comuna noastră atît de pașnică ?” Numai Margareta cască fără întrerupere și pielea ei a început să atîrne în falduri, de obosită ce e, ca la curcani.

— Asta ne-a trebuit nouă, acuma la spartul tîrgului, suspină notarul Meliuță și bea pe furiș paharul lui și pe al Clarei.

— D-apoi nu-s chiar așa de pașnici oamenii de la noi, se aude pe neașteptate vocea lui Ipu. Că în fiecare duminică se taie feciorii. *Pentru fete !* zice și rîde stîns.

— Vă rog, spune părintele... Vă rog... Domnul căpitan Braun mi-a comunicat că pînă mîine... la cinci, lui îi trebuie vinovatul.

Strecor încet mîna în buzunarul de la spate: prietenul meu cu șapte cartușe și unul pe țevă, îmi răspunde imediat: e acolo, bine că nu l-am ascuns undeva. Caut privirea lui Ipu: știm ce avem de făcut; încă în noaptea asta vom ataca locuința căpitanului, îl vom lua prizonier, îl vom ascunde undeva și vom lansa zvonul că a dezertat. Ai noștri sînt aproape. Ciulesc urechile. Nu se aud tunurile. Nici nu știu cînd au tăcut.

— În cazul în care, pînă la cinci, vinovatul nu se predă, noi... toți... eu, soția mea, domnul doctor cu soția, domnul notar cu soția, domnul primar cu întreaga familie, vom fi luați ostateci... Iar la prînz, vom fi împușcați în fața primăriei.

— Doamne apără și păzește, spune Ipu, mirat, că doară nu dumelorvoastre, domni cu școală, i-ați tăiat girteanul.

Și moțâie mai departe. Eu mă ridic și, peste masă, îi umplu paharul.

— Eu cred că... spune alene doamna Clara; dar Meliuță răcnește și toți tresărim; în viața lui n-a răcnit, nu știe cum se face asta; e așa de speriat de vocea lui că ochelarii sînt gata să-i cadă în gură: Tu să nu crezi nimic! Tu să nu crezi nimic, auzi? Nimic! Nimic!

Ipu își soarbe încet paharul, picătură cu picătură, parcă n-ar mai fi atîtea sticle în fîntînă.

Părintele face un timp:

— Doamne, de ce ne-ai încercat? suspină și, ca și cum cineva i-ar fi dat curaj, se întoarce spre Ipu, zmucit:

— Bace Fodore... dumneata cunoști tot satul, dumneata știi tot ce se întîmplă... nimic nu se întîmplă fără ca dumneata să știi, dumneata cunoști pe toți oamenii și știi ce are fiecare în el... Dumneata...

În clipa următoare, toată bătrînețea, toți anii pe care-i cară în spate, curg de pe Ipu, umplu sufrageria cu o mulțime de băltoace stătute. Gura i se umple de dinți albi, strălucitori, de oțel; fața lui roșcovană se arde de soare și de vînt, părul îi crește cîrlionțat și negru. N-am știut că Ipu are ochii verzi, ca ai mei.

— Adică vrei să spun eu cine l-o tăiat? Să zic eu: „Acesta este?” Să pun degetul pe pieptul lui și după aceea să mă duc la pește? Să mînînc? Și-apoi să dorm?

Deodată, Margareta risipește ca o nebună farfuriile și paharele din fața ei: ochii i se bulbucă, rotunzi ca mingiile și pe buze îi înflorește o spumă albicioasă:

— Adică dumneata vrei să ne omoare pe toți? Pentru fapta unuia? Să ne omoare pe toți? Pe mine? *Sînt însărcina-a-a-a-tă!* țipă ea și-și zgîrie fața cu unghiile. Aștept un copilăș... Palpită... Vreau să trăiesc, vreau să simt buzișoarele lui pe sîn, vreau să am copilul! Copilul meu, copilășul meu scump!

Doctorul sare, neobișnuit de sprinten, îi dă două palme, îi masează gîtul; notarul, cu lacrimile șiroind de pe ochelari, umple paharul lui Ipu.

— Dumneata vrei ca domnișoara Adina să rămînă fără părinți? Ca... băiatul acesta — părintele Ioan arată spre fruntea mea și o pată roșie, de foc, îmi răsare acolo — să ajungă vagabond, ca și tine? Cerșetor? Să trăiască din mila altora?

— Poate îi împușcă și pe ei, spune placid doctorul. Fac parte din familie...

— Barem să nu rămînă pe drumuri, spune nevasta lui.

— Sînt însărcinată! Sînt însărcinată! strigă iar Margareta și-și apără pîntecul cu amîndouă mîinile, se încovoiaie asupra lui.

Ipu îmbătrînește din nou. Împinge paharul din fața lui.

— Bine. Am să mă duc și am să spun că l-am omorît eu.

Aud cu toți porii, cu fiecare fibră, cu toate amin-tirile mele și cu tot ce voi fi de acum înainte cum răsuflă toți, ușurați; deși își țin răsuflările și au pălit de efortul pe care-l fac de-a nu scoate un sunet, de-a nu face un gest, — totuși, răsuflarea lor ușurată face să fluture flăcăruiă lămpilor cu gaz. Umbre mari filiiie în odaie: toți s-au ridicat, îl înconjoară pe Ipu, îl sărută, îl bat pe umeri; Margareta îi caută mina mare, grea, solzoasă și i-o sărută lipicios, cu lacrimi ale buzelor; Meliuță, plângind mereu, toarnă vin în toate paharele, îl silesc pe Ipu să bea; popa, cu miinile împreunate, murmură ceva; apoi bea și el, mai multe pahare. Acum Ipu e o piatră, o bucată de piine, o creangă; ride mereu, clătî-nîndu-și capul rotund:

— Lăsareți, lăsareți... Apoi, brusc, i se face sete, ridică paharul, îi privește pe rînd, pe fiecare: „La mulți ani; fericire și sănătate să dea Dumnezeu“...

— Apoi, bace Todore, spune doctorul, mult tot n-o mai duceai... Ficatul numă' găuri... he he, mi se pare că și dumitale nu ți-a disp-lăcut țuiculița! Inima, moară fără apă, plămîinii, horn... Nu mai prindeai primăvara și te și chinuiai...

— Taci din gură, Tibi, spune doamna Clara, ești beat... N-o să-ți facă nimic, se întoarce ea spre Ipu. N-o să-ți facă nimic. Dumneata ești idiot...

— Da, spune Ipu, poate fi, eu nu știu... S-a înviorat, ciocnește mereu, cu fiecare, numai cu mine nu, nici nu se uită spre colțul mesei unde stau: e roșu la față ca o sfeclă. Domnul Meliuță se duce să mai aducă sticle.

— Bace Todore... bace Todore, scumpul meu, plînge Margareta.

— Puteți că-mi spuneți Ipu, spune bacea Todor... Știu că așa-mi ziceți, cînd nu-s de față...

— De ce-ți spune Ipu? întrebă doamna Clara și-i întinde o bucată mare de tort.

— Nu știu.

— Și ce înseamnă Ipu, Ipule?

— Nimic. Mie de asta mi-o fost ciudă, de aia n-am răbdat... Oamenii mi-or spus în fel și chip, urît tare: „Ștrimfli“, „Cicădare“, „Croampa“, „Crăcea“... Nu m-am mîniat. Am preceput că le este silă de mine, că nu dau o ceapă degerată pe mine și mie-mi place cînd oamenii nu-și ascund gîndurile. Da' Ipu? Asta nu înseamnă nimic, de aceea n-am răbdat să-mi zică nimeni, așa.

Înghîți tortul din nouă mușcăături, bău vin. Îl pufni risul:

— Acuma, pe mormînt, atît să-mi scrieți. IPU... Și să-mi faceți mormînt frumos...

— Ipule... Părintele Ioan se ridică în picioare; se clătîna ca un plop, abia se ținea pe picioare. Vei avea cel mai frumos monument din sat. Așa să ne ajute unul Dumnezeu. De marmoră...

— O cruce mare, albă... încep Margareta.

— Neagră, spuse apăsător doctorul. Marmora neagră e mai scumpă.

— ...înaltă de trei metri... Cu litere de aur va fi scris ...ce vrei dumneata, Ipule; ...Margareta se așeză lingă el; îi luă mina și i-o plimbă pe pîntecul ei neted: Îl auzi? Și el își va duce ilori, în fiecare zi... și dumneata ai să te bucuri.

— Și pe monument... o să chemăm un sculptor de la oraș, să-ți facă chipul...

— Cum am fost cînd eram tînăr! spuse bacea Todor și lovi cu paharul în masă. Piciorul se frînse.

— Nu face nimic, nu face nimic, spuse Margareta, dați-i alt pahar... Îi vin bun, nu te doare capul de el, nu cade greu, am plătit o mulțime de bani litrul.

— Și împrejur, gârduleț aurit, spuse părintele Ioan.

— Da, asta nu-i rău, dădu din cap Ipu. Să nu se suie caprele pe mormînt.

— Dracu să le ia de capre, tot cimitirul îl strică, spuse doamna Clara.

— Nu vă cred, spuse pe neașteptate bacea Todor. Nu vă cred, da îi frumos că vorbiți așa...

— Ipule! Să știi că mă superi! se încruntă părintele Ioan: acum era și el roșu; cu buzele aproape vinete de mult singe ce se adunase în ele... Să știi că mă superi și mă enervezi!

Ipu clătina mereu din cap, zimbea dus.

— Bine! spuse apăsător, părintele. Domnule notar, ești aici... Ia o bucată de hîrtie, scrie: Proces-Verbal...

Notarul scrisese tot ce-i dictă părintele Ioan: cum va fi monumentul, cîți metri va avea; bazorelieful lui bacea Todor, tînăr, iar dedesubt cu litere de aur, *IPU*; grilaj de fier forjat, aurit; flori: petunii, lalele și liliac.

Din hîrtie, din literele acelea mărunte și rotunde, mîndria notarului Meliuță, monumentul se ridică în mijlocul mesei: o salcie cu frunze de argînt, salcia de sub care noii doi am prins somnul cel mare, își întindea peste el, șerpișorii cruzi...

Bacea Todor se ridică în picioare, cu paharul în mînă. Îi place monumentul, se înclină către crucea de marmoră, către figura lui de piatră, cînd era tînăr:

— Mare cinste mi-ați făcut, domnilor... Că n-am fost bun de nimic, cît am viețuit... Căci n-am muncit pămînt. N-am muncit căci n-am avut. Eu... cu peștii; mai scoteam un ban doi, da nu de bani, ce de plăcere stăteam eu pe Malul Teuzului.

— Dacă vrei, îți punem și undițele cu dumneata, Ipule, spuse Margareta.

— Ar fi păcat, răspunse bacea Todor, nu sîntem noi păgîni.

— Parcă mi s-a făcut foame, zise doamna Clara, hai să mai mîncăm din curcan, e foarte bun și rece. Pieptul e chiar mai bun...

Îl serviră întîi pe bacea Todor; mîncară un timp în tăcere.

— Oare.. cum o fi? întrebă bacea Todor, pe neașteptate, cu gura plină.

— Cum, cum o fi? Cînd? se miră părintele.

— Cînd te omoară.

— A, zise doctorul, nimic... În primul rînd, nu te doare. Nu te doare nici cît o înțepătură de cui... Pac și gata... Ca cînd adormi pe neașteptate, după multă oboseală... Nu te doare de loc.

— Da, aiurea! se supără bacea Todor. Apoi să nu credeți dumelorvoastre că noi nu știm...

Se încoti pe masă, își puse bărbia grea pe palmele noduroase.

— Să ferească dumnezeu. Noi știm. În una mie nouă sute și șaptesprezece, la Doberdo, cînd am fost cu frontu la Italia... or prins ai noștri pe unu. Slovac. Acela o fost dezertat la italieni, s-o înrolat la el, o luptat în contra noastră. Bag sama nu i-o fi plăcută la noi, ori cine știe. L-or prins. Trădător de țară, știți dumelorvoastre. No, l-or judecat și l-or condamnat la moarte. Dimineața... era noros, numa într-un loc se vedea cerul, atîta cît o cirpuță... Pe noi ne-o scos, de

cu noapte. Ședeam *rectumgeverarm* și pe slovac l-or adus... Îl țineau doi de subțuori și părul i l-or fost tunsă la ceafă, să nu-l pițige funia... L-or suit pe un șamedli de bucătărie și hoheriul o dat cu piciorul în scaun... Și el, săracu slovac, s-o chinzuit multă vreme și-i curgeau mucii și spume din gură și ochii erau roșii, ca sîngele... și bătea din picioare și se tot lungea să aștingă pămîntul, barem cu virful bocancilor și limba i-o scăpat din gură și-i ajungea pînă pe piept... Și mult s-o chinzuit în astfel și bătea vîntul și-l sucea încoace și-n colo, așa că să nu spuneți dumelorvoastre că îi ușor.

— Bine, se supără doctorul, da' nu te spînzură nimeni ! Te împușcă, măi.

— A, se dumiri bacea Todor. Așa da... Că plumbul umblă repede. Numai să mă nemerească bine. Să nu le fie milă și să le tremure mîinile. Tăcu un timp, mai ușurat. Dumneavoastră aveți să slujiți slujba, dom' părinte ?

— Dorești alt preot ? Mi-ar părea foarte rău, se necăji cumnatul meu.

— Nu, ferească dumnezeu, da poate sînteți ocupat...

— Cum poți vorbi așa ceva, Ipule?... O să fie tot satul, oamenii din comunele vecine, cu toții vom cinsti fapta ta de erou.

— Și armata ! Armata noastră ! sări Meliuță, care nu-și mai găsea loc pe scaun. Că pînă în citeva zile, sînt aici...

— O să ai cea mai frumoasă slujbă, din cît au fost vreodată !

— Să vedem, spuse Ipu.

— Cum să vezi ? Doamne iartă-mă, începu să ridă Margareta, că dumneata...

— Zic că vreau să văd ! Să facem o probă. Acuma.

— Nu se poate ! strigă cumnatul meu... Ar fi un sacrilegiu...

Margareta îl ciupi de pulpă, pe sub masă.

— Bine, zise popa. Haidem în biserică... Ipule, du-te dumneata înainte, descuie și aprinde lumînările.

12

Toate lumînările ard. Ipu s-a întins pe catafalcul acoperit cu brocard negru, Margareta l-a acoperit pînă sub bărbie cu steagul tricolor și a îngenunchiat la picioarele lui. Doctorul, Meliuță și doamna Clara, care au voci foarte frumoase, sînt în strana din stînga. În strana din dreapta, generali, colonei, maiori, căpitani, locotenenți, sublocotenenți, cu săbiile scoase, pentru onor... Șase soldați, cu pieptul plin de decorații, sînt în față, cu drapelul diviziei, care are un vultur de aur în virf... Biserica e plină de lume : miroase a ceară și a rochii multă vreme ținute în lăzi, rochii negre. Femeile țin în mîinile chircite batiste albe, cu dantelă albastră : își șterg ochii una după alta.

Afară, pînă la capătul satului, e o mulțime nemăsurată ; se aude vuind, deși nimeni nu vorbește ; soarele arde fără milă, dar nimeni nu se mișcă ; cei mai mulți au îngenunchiat în praful drumului, și-au ascuns fața în palme, hohotesc, li se zguduie umerii. Praporii unduiesc în soare, sfinții de pe ei aruncă raze de foc în ferestrele mici ale caselor. Numai copiii — ce știu ei ? — se joacă prin șanțurile pline de apă mocirloasă, cu rătuștele aurii. Baba Fogmeogoia așteaptă să-i vină rîndul. Nu plînge. Nimeni n-a văzut-o plîngînd la vreun mort, dar vocea ei fără lacrimi te sfîșie ca un ferăstrău prost ascuțit. Fogmeogoia stă dreaptă, ține de mîină pe Catița, sora lui bacea Todor, care e cretină ; așa s-a născut, cu picioarele sucite într-o parte și o voce ca de cloșcă. Nu știe nici șaptesprezece cuvinte, dar înțelege

tot, că e bătrână, are 32 de ani. În mînte, Fogmeogoia repetă „*Hora cea de pre urmă*“ pe care o va cînta cînd bulgării de pămînt, unii aruncați cu mîna, mai apoi cu lopata, vor durdui pe sicriul de abanos :

Jeliți oameni și plîngeți,
Pe Ipu nu-l mai vedeți...
El pe uliță nu mai umblă,
În riu pește nu mai prinde,
Nu mai caută păsărele,
Să vorbească-n limba lor cu ele
Nu mai umblă pe duleu,
Cu domnișoru după el.
Domnișor iubit și drag,
Nu mă aștepta în prag!
Îți lăs undițele mele,
Ca să prinzi tu pești cu ele.
Cînd îi prinde frumoși pești
De mine să-ți amintești...

— Cu dulturile dreptilor, acelora ce s-au săvîrșit, hodinește doamne și sufletul robului tău acesta, plecat de la noi, în loc luminat, în loc cu verdeață, de unde au fugit toată grija și suspinarea și-l așază pre dînsul în rai, unde toți dreptii tăi se odihnesc! se aude răsunînd în biserica pustie vocea adîncă a părintelui Ioan.

— Doamne miluiește, doamne miluiește! În veci pomenirea lui!
— cîntă -- pe trei voci -- doctorul Bunu, notarul Meliuță și doamna Clara.

— În veci pomenirea lui, în veci pomenirea lui, în veci pomenirea lui!

— Privit-am în mormînturi și-am văzut... Toată frumusețea noastră, cea zidită dupre chipul și asemănarea ta... Unde este Împăratul, au oșteanul? Au bogatul, au săracul? Praf și pulbere, deșertăciunea deșertăciunilor, toate sînt deșertăciune...

— Domnului să ne rugăăăăăăm! Vocea doamnei Clara se ridică deasupra celorlalte, plutește peste noi, ca o pasăre neagră și grasă și moale.

— Veniți să dăm mortului sărutarea cea mai de pre urmă! Ce plîngere, ce jale în ceasul acesta!

Fac un pas înainte, cu lacrimile gilgîindu-mi în git, dar Adina mă zmucește de mîna :

— Te-ai tîmpit?

Părintele Ioan ridică mîinile :

— Îndurerată asistență! Astăzi, stăm cutremurați în fața rămășițelor pămîntești a celui care a fost concetățeanul nostru iubit și respectat, Ciupe Todor. Unul din eroii anonimi ai neamului nostru, care s-o jertfit pentru noi, care prin sacrificiul său a salvat comuna noastră de foc și sabie, care s-a dat pre sine, asemenea Mielului, ca alții să trăiască, să ducă mai departe spre propășire țara noastră românească. N-a avut familie, dar noi, noi ce sîntem? Noi toți...

Mîna Adinei o caută pe a mea.

— Lasă-mă să mă string lîngă tine. Mi-e frig.

Nu mai înțeleg vorbirea cumnatului meu: pe neașteptate toate cuvintele se sparg — literele se amestecă, se bat și se iubesc, nepăsătoare; vorbește multă vreme, apoi se apropie de catafalc, sărută fruntea lui bacea Todor și ingenunchiază.

Bulgării încep să cadă, zuruie, bubuie, mormîntul se umple.

— Da, zice bacea Todor și se scoală greoi, gemînd. Da.

Ieșim din biserică, doi câte doi ; bacea Todor în frunte, undeva foarte departe.

Părintele Ioan încuie biserica, vîră cheia mare, ruginită — care seamănă cu un pistol vechi — în buzunarul reverendei, apoi vine lîngă soția lui, îi cuprinde umerii, deoarece spre dimineață se face cam frig.

— A fost un om de treabă, spune doamna Clara...

— Inocică a vorbit minunat ! Inspirat, îi răspunde notarul.

— Tu ai încuiat bine ușa, cînd am plecat de acasă ? zice doamna Bunu, iar el mormăie ceva.

— Poți să vii în fiecare zi la noi, îmi șoptește Adina ; sus, în podul grajdului e fîn, de anul trecut... Și miroaaase ! Și facem... cît vrem noi...

— Eu parcă aș mai bea un pahar de vin, se aude, din depărtări, vocea lui bacea Todor.

13

Ne-am așezat iar pe locurile noastre ; mîncarea e sleită, pute a fum de lampă. În privirile tuturor e ceva dușmănos, nedumerit ; numai bacea Todor, liniștit, soarbe, cu o înceată lăcomie, paharul de vin roșu. Cum nimeni nu-i mai toarnă, își toarnă el, îl privește în lumina lămpii și-l bea.

— Cu mine am isprăvit, zice deodată. Da cu ceilalți ?

— Adică cu cine ? se încruntă părintele Ioan ; abia-și mai ține deschise pleoapele vinete. Margareta s-a întins pe canapea, iar și-a dezvelit picioarele ; dacă n-o face dinadins, dacă asta n-ar fi fost bună de damă, înseamnă că eu sint o vită.

— Cu ai mei. Cu familia mea.

— Da' ce ? se ridică într-un cot Margareta, care nu dormea. Ai dumneata familie ? Pe cine ? Doamne iartă-mă.

— Soția mea, Floarea Toia, zisă Fogmeogoia ! spune bacea Todor apăsător.

— Păi, da' te-ai despărțit de ea. acum 23 de ani, ai uitat ? își sticlește Meliuță ochelarii. La primărie, la tribunal.

— La Tribunal, da în sufletul meu nu. Mai este și soră-mea, Catița, neajutorată la minte. Mai este vărul Ioanichie, care s-o întors de pe front beteag de oftică...

— Bine, și ? Nu înțeleg, se apropie părintele Ioan de el, odată cu scaunul.

— Adică ei rămîn fără nici un fel de sprijinire.

— Că multă „sprijinire“ le-ai fost tu ! sare de pe canapea soră-mea Margareta și-și caută furioasă pantofii, pe care i-a descălțat să i se răcorească picioarele. Cu ce i-ai sprijinit tu, Ipule ? Nu ne face să rîdem, că știe tot satul.

— În felurite feluri, spune bacea Todor. Buzele i se strîng pungă ; numai eu știu că asta înseamnă că e supărat și jignit de moarte și că de aici încolo o să fie foarte greu cu el : Nu pot să-i las pe drumuri.

— Eu tot nu înțeleg, se foiește cumnatul meu... Sigur, o să avem noi grijă de toți...

— Eu doresc să-i las așezați ! spune Ipu... Umple paharul notaru-lui : Sănătate, la mulți ani, dom' notar, că toată sara m-ați servit.

— Și ce vrei să le dăm ? Bani ?

Ipu răsuflează adînc ; iarăși numai eu știu că l-a cuprins tulburarea aceea plăcută, dinaintea luptei cu peștele cel mare.

— Pămînt, spune el. Pămînt bun.

— S-a îmbătat, spune Margareta : e verzuie ; iar i se umflă ochii.

— Ipule.. acuma, să nu... începe părintele.

— Să stăm de vorbă, intervine notarul...

— Mult nu prea avem ce sta, că iaca, una două, se face ora cinci și vin nemții și vă iau pe sus, suride bacea Todor, într-o parte.

Ei uitaseră: pentru o singură dată în viața lor au trăit — așa cum mie mi se întâmplă în fiecare clipă — și acum și în viitor și viitorul, *moartea lui Ipu*, a devenit trecut; au uitat; bacea Todor i-a trezit și sint sigur că pe fiecare îl trece udul, de spaimă. Ochii le sînt cît cepele, miinile le tremură:

— Sănătate, la mulți ani, spune notarul și se înecă cu vinul.

— Pămînt, spune bacea Todor. Pămînt bun. Și cu acturi. Știu că dom notar are la el și ștampilele, că dinsul fără ștampile și cuțit nu poate umbla.

Părintele Ioan o zmuțește pe Margareta de mîină, o silește să se așeze lingă el; le tremură gușile la amîndoi.

— Pentru femeia mea, pentru Floarea. Două iugăre, în Cosalău. De la domnu părinte.

— Da, spune cumnatul meu.

— E pămîntul nostru cel mai bun! L-am cumpărat cu atîtea sacrificii... se milogeste soră-mea; am tot strîns din sesia parohială..

— Taci, spune părintele Ioan. Domnule Meliuță, întocmește actul.

Doamna Clara, grăbită (știu: vrea să cîștige bunăvoința lui bacea Todor, pe cînd le va veni lor rîndul) curăță masa în fața notarului, așază călimara, tocul.

— Să nu pătezi fața de masă, scîncește Margareta.

— *Act de donație, pe veci!* dictează bacea Todor.

Domnul Meliuță scrie, citește cu voce tare ce-a scris, părintele semnează, notarul pune ștampila.

— Bine, spune bacea Todor. Acuma, domnu doctor...

— Noi n-avem pămînt, sare doctorul, aproape vesel.

— Bani, spune bacea Todor. 25.000 de lei.

— N-avem atîția! Fetița e la liceu, costă o grămadă de...

— Nu vă mai cîcîiți! se răstește părintele Ioan. El își dă viața pentru noi și...

Domnul notar scrie alt act. Cînd isprăvește, ridică niște priviri umilite, de cîine bătut. Dacă l-ar vedea Buffalo Bill, i-ar trage un vîrf de cizmă în spate.

— Pentru vărul meu, Ioanichie, dom notar... Un iugăr...

— Adică cum... el un iugăr și noi... se repede Margareta, dar bacea Todor n-o lasă să urmeze:

— Văru Ioanichie, mai are unu... iară domnu notar mi-o turnat vin toată sara.

— Unde? întrebă notarul.

— D-apoi că și în multe locuri aveți! rîde bacea Todor. În Răzad. Gata.

Acum s-a terminat. Bătrînul strînge hîrțile, le trece prin fața ochilor — care știe sau nu să citească? — habar n-am; se înclină pînă la pămînt, bate metanie în fața fiecăruia:

— Rămîneți cu bine, dumnezeu să vă ajute, iară pre mine să mă ierte de toate păcatele, cele cu voie sau fără de voie. Mă duc, peste o jumătate de ceas mi-s înapoi, să merem și să mă predau.

Atunci mă ridic în picioare, mă întind, cresc, părul meu mătură tavanul, nu mă mai isprăvesc; numai privirile mele rămîn undeva jos, lipite de pămîntul albastru și rotund. Dar Ipu se repede la mine ca un turbat, mă înhață de umăr, mă scutură, îmi frînge oasele. Urlă, ca ieșit din minți:

— Și tu! Tu ce cauți aici? Astea-s lucruri să le vadă un prunc? Să le audă un prunc?

— *Bace Todore*, zic foarte încet și vocea mea nu mai seamănă cu a mea ; nu știu de unde vine, atât de puternică, ce taină se ascunde în ea, ce putere : Ipu înțelege, fața i se liniștește și rîde, cu ochi uzi.

— Da, zice. Pentru ultima oară.

Se așază pe un scaun, cu mîinile pe genunchi. Eu pe altul, la fel. Nimeni nu înțelege nimic, dar nimeni nu îndrăznește să facă nimic ; un singur cuvînt din partea lor, acum, și-i culc la pămînt, cu o gaură între ochi. Le e frică, degetele le-au înghețat, parcă sînt îmbrăcați în cămăși de tinichea.

— Tu ești Napoleon, împăratul francezilor și spui...

— Eu mi-s Țarul, spune Ipu nedumerit, parcă speriat și el.

— Dă-l dracului de Țar ! zbir eu din răspuseri. Dracu să-l ia, cu mama lui cu tot... Cine știe de Țar ? Cine-l mai ține mînte pe Țarul acela nenorocit și păduchos ? Dar pe Napoleon, toți, toată Europa, acum și totdeauna... Tu ești Napoleon Bonaparte și spui : „V-am zdrobit, cum am vrut și cînd am vrut, în toate bătăliile ! Steagurile voastre s-au fîrît în praf, la picioarele mele ! Austerlitz ! Iena ! Marengo ! Wagram ! Eylau ! V-am spulberat sub focul artileriei mele, condusă de Davout ! Sub picioarele cavalericii mele, în frunte cu Murat ! Acum, v-ați adunat toți nevolnicii pămîntului, dar numele meu va luci peste veacuri, în mijlocul poporului francez pe care atîta l-am iubit !”

— Da, zice Ipu, *așa spun*.

Și înainte ca eu să pot face o mișcare, se apleacă, spirten, îmi sărută mîinile ; apoi ne întoarce spatele și iese, cu pași de umbră. În urma lui, lămpile se sting, una cîte una.

14

Stau cu toții în bucătărie, strînși unii în alții, ca o turmă de oi rebegite ; ceasornicul dă cu limba de alamă-n clipe, le despică în două bucăți egale.

E cinci fără un sfert ; o dimineată stîlcită, ca o sugativă udă, orătării cenușii se scaldă în praful rece : e un frig năprasnic, șuvoaie de apă se scurg de pe pereții bucătăriei, sub picioarele noastre ; Adina s-a dus pe afară, ceilalți sînt morți ; eu am plecat de mult, rătăcesc prin cerul cenușiu, îmi ascult sîngele apos, și cîlții pe care obișnuiam să-i numesc „gînduri”.

Ceasul bate, bate, bate, bate ; Margareta care stătuse pe genunchii soțului ei, se ridică și zice :

— Sînteți niște proști, niște idioți. Și-a bătut joc de noi, ne-a scos actele și... pe aici țî-e drumul ! Mai prinde-l... Și nu mai vineee ! țîpă ea ascuțit.

Atunci se petrecu ceva neașteptat : părintele Ioan sări ca un țap, o înhăță de păr, o lovi cu pumnul în piept, în gură ; ea, luată prin surprindere, căzu în genunchi — văzui cum fug firele de la ciorapii de mătase, ca razele unui geam spart ; rămase o clipă așa, în genunchi și încovoiată, ferindu-și fața cu mîinile. Dar oricum, cu toată ticăloșia ei, face parte din neamul nostru și cei din neamul nostru n-au răbdat niciodată să fie loviți și călcați în picioare.

În clipa următoare, dreaptă, cu ochii ieșiți din orbite și ciorapii scăpați din portjartieră curgîndu-i pe picioare, ca o piele subțire și uscată, îl înhăță pe popă de barbă ; îl lovi cu capul de colțul mesei, apoi se năpusti la bufetul cel mare în care „sînt vasele numite farfurii adînci, farfurii late, farfurioare”, înhăță mojarul cel greu și vechi de alamă și-l aruncă cu toată puterea în pieptul cumnatului meu : acesta

icni, buzele îi plezniră și sîngele se revărsă, ușurat, pe gulerul reverendei :

— În mine să nu dai, idiotule ! De ce dai în mine ? Nimuricule ! Că nu ești în stare de nimic, pîrțitule ? Ce ? Te crezi cineva, că m-ai luat ? Că am fost săracă ? Și acuma risipești averea care am adunat-o, cu mîinile mele, că n-am ciorapi... Ciorapii mei, scînci ea și-i adună, îi trase sus, îi prinse în copci, dezvelindu-și picioarele, fără rușine... Lasă că iese fratele nostru din închisoare și am să înfund ocna cu tine !... Că în loc să mă... cum trebuie, mă bagi sub piapumă și-mi cînti „Sfînta tinerete“ și plîngi ! De ce dai în mine, de ce-ai dat în mine, ce-am zis eu că să dai în mine, că v-a dus pe toți idiotul și timpitul satului și i-ați dat pămîntul cel bun și acum ne mai și împușcă, că de aia, că n-am vrut să mă culc cu el, cu neamțul, și așa fi vrut, că eram moartă de sus pînă jos numai cînd se uita la mine și tu dai, nemernicule și limbricule !

— Doamnă preoteasă, zice doctorul, care se ținea deoparte, doamnă preoteasă.

— Te bag în... mă-tii, bețivule ! De ce dă în mine, de ce dă în mine ? Ce-am zis eu, să dea în mine ?

Adina se ivi în cadrul ușii : își zgribulea umerii, era vînată de nesomn :

— Vine Ipuuuuu ! strigă ea, vine cu tot familionul și cu dom' plutonier de jandarmi...

Ceasul bătu ora cinci, apoi — își făcuse datoria — se opri, muri, căzu din perete și se sfărma în bucăți.

Ieșirăm în curte.

Bacea Todor era ras proaspăt, spălat ; se îmbrăcase într-o veche uniformă K. und K., pe care nu mi-a arătat-o niciodată ; era prea strîmtă, îi ieșea burta din ea ; în picioare avea opinci și obiele noi, de ștergar ; după el venea Floarea, nevasta lui, țînînd-o de mină pe Catița, idioata, care se legăna ; amîndouă în negru și, mai la urmă, în haine de sărbătoare, vărul Ioanichie, pierit și galben.

În jurul lor se învîrtea, rîzînd ca un bezmetic, domnul plutonier Gociman, care era beat : pe pieptul uniformei avea cusută o seceră și un ciocan, roșii, tăiate din postav gros.

Ipu și familia lui pășeau încet, rar, Fogmegoaia avea în mină o luminare subțire din ceară de albine ; iar plutonierul sărea și juca „hop ș-așa !“

— Dom' părinteeeee ! Dom' notaaaar ! Doamnă preuteasăăăă... Au plecat nemții din ssaaaat, s-au dussss ! Azi noapteeeee !

— Minți, zise Ipu. Cum să se ducă, pînă ce n-au făcut dreptate ?

— S-au duuuuuuuuus, p-aici țî-ee valeaaaa ! Vin ai noștri și vin tovarișiii !

— Doamne dumnezeule, doamne dumnezeule, spuse părintele Ioan și îngenunchie în mijlocul curții : Îți mulțumesc, părinte, îți mulțumesc, pentru această binefacere pe care n-o meritam, căci sîntem viermii pămîntului...

— Vezi „Nelule, vezi, se apropie de el Margareta și-i spulberă părul din creștet cu degete aeriene, vezi ; țî-am spus eu că nu trebuie să ne facem atîta sînge rău, să cheltuim atîția bani... Nu țî-am spus, spune tu dacă nu țî-am spus... și tu mă bați în fața oamenilor și eu... mă silești să-ți spun vorbe în care tu știi bine că nu cred, dar oricît, am și eu mîndria mea de femeie și de învățătoare...

— S-au duuuuuuuuus ! zberă Gociman, aruncîndu-și capela un-suroasă spre ceruri... Nu mai e nici unul !

— Ei, asta e adevărată minune, spuse domnul notar... Și noi, ca proștii...

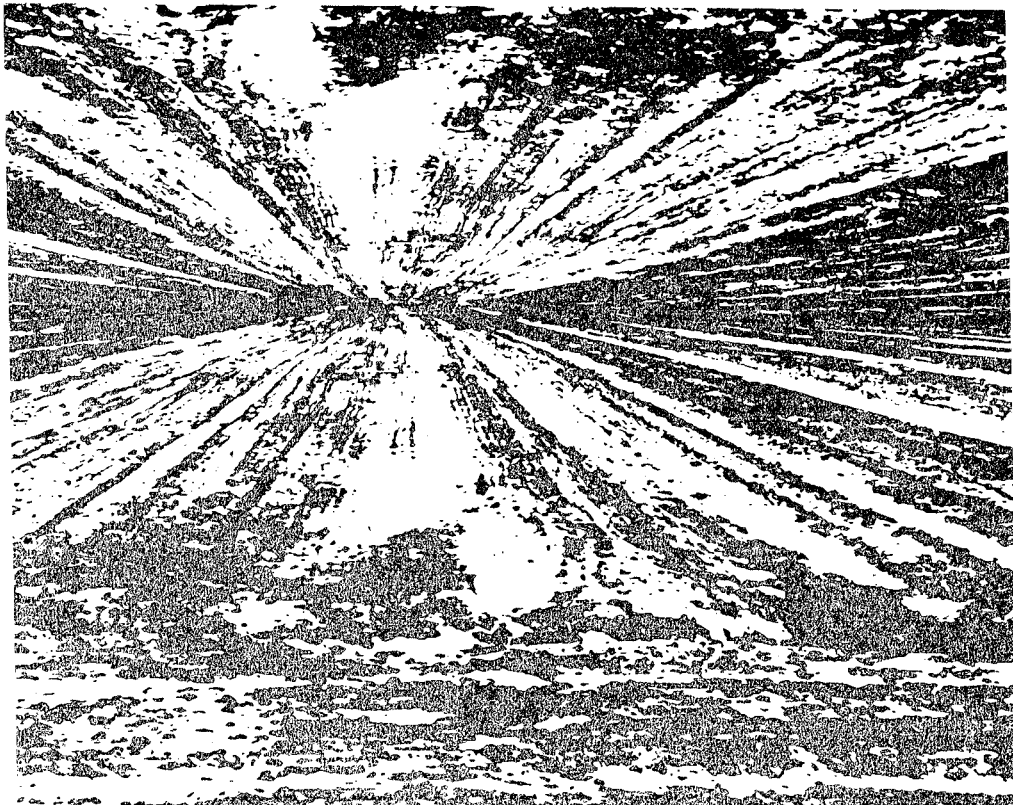
Atunci Ipu începu să plîngă.

Un scîncet mic, nevolnic, neauzit ; apoi lacrimile porniră pe fața lui roșie, descojind-o... Iși mușcă pumnii. Îi băgă în gură, plînsul răsună ca un horcăit de moarte, în beznă ; tropăia din picioare, bătea pămîntul pe loc ; baba Fogmeogoia cu lumînarea în mîna îl privea uimită și batjocoritoare ; Catița strigă de două ori ca o cloșcă ; hohotele veneau atît de dese încît Ipu se îneca ; nu mai putea răsufila, capul i se umfla ca un balon roșu ; lacrimile îi udau mîinile, se scurgeau de pe pieptul cămășii aspre de în, pe jos, și pămîntul nu le primea, era sătul... ca și cum ar fi fost învelit în valuri înecăcioase. Ipu și le îndepărta cu degete boante ; dar lacrimile țeseau pe fața lui un fel de udă pînză de paianjen...

Părintele Ioan îl privea, neînțelegînd ; Margareta, miloasă, veni lîngă Ipu, îi puse mîna pe umăr, „Ai scăpat cu viață, bace Todore, dă mulțumită lui Iisus și rugăciunilor noastre“. Domnul Gociman ne explică tuturor : „E băut, dobitocul, e foarte băut, duhnește“ ; doamna Clara căscă din toată ființa ei : dimineața era rece și trupul ei o cerea, rece și proaspătă și pipărată ; doctorul și soața lui pususeră o mîna, fiecare, pe umărul Adinei.

Atunci i-am condamnat, pe toți, la moarte.

vladko lozić : judecata de apoi



maria banuș

caietul nou

Plină de superstiție
încep un caiet nou
cu file albe — spumă marină.
Inchid ochii și aștept
Întîia zi a lumii,
Afrodita cu buze umede,
suvițe roscate de flăcări,
scoică deschisă,
sfioasă și sigură,
să iasă din spuma sărată,
dintre algele primordiale.
Aștept sub pleoape închise.
Se-aude-un foșnet cenușiu de pescăruși,
sub cerul jos,
și ropot monoton de valuri,
numai de valuri,
care vin și pleacă,
despletite, bătrîne,
în subteranele lumii.

hotar

Pină aici : „Totul se poate.”
De aici : „Nu se mai poate.”
N-am văzut porți, nici gratii de închisoare
Bariera se ridică, se lăsa,
în ritmica ei mișcare, din totdeauna.
Irreversibilul nu se-arăta,
nici în pietre, nici în obrazul iubit, —
plutea cu funigiei,
în aerul cald, auriu, al lui septembrie.

plimbare veche

Nu e bine să visezi eiini,
să te-adulmece haita.
E mai bine să mergi
cu tata și mama, haita-haita,
într-o plasă de frunze și cer,
legănat de soare-apune.
Să mănânci înghețată
cu-o linguriță lată
și caraghioasă.
Nu e bine să visezi lopată,
să visezi pământ.
E mai bine să treci
somboros prin crepuscul,
alunecînd,
prin apa havuzului
în mijlocul peștilor roșii.

salon de coafură

Un cosmos intim,
fulguri de talc
din virful periilor moi
și străluciri mărunte,
inoxidabile paiete de metal
(confetti la un bal mascat și adormit),
un zumzet mic, liniștitor,
un sforăit electric de pantēră
domestic îmblînzită,
boare de „spray“,
ghiare de curcubeu, cu irizări de zmaț,
ritualul banilor ce zornăie la cassă,
și confidențe-ntre femei,
un stup în faguri de oglinzi ocrotitoare.

Ci undeva, un gol se cască-n șirul de imagini,
în șiruri paralele de oglinzi,
un punct vertiginos aleargă-n ele,
la unghiul infinit de unde scena
ca într-un lampion ciudat o văd :
acéle șiruri de femei sub căști
cu pelerine largi la gît legate
acéle măști cu ochii larg deschiși,
matúre talgere, semințe, aur copt ce-așteaptă,
cum floarea soarelui așteaptă secerișul,
în șiruri lungi de frize egiptene,
hieratice, aproape oarbe-așteaptă
strălucitorul inger Timp să vină.

tărîm interzis

Ostrovul se clatină-n mijlocul apei neincepute.

Se clatină-n milul de rai,
prundul de cuarț care scapără
sălciile-n foșnet,
scame din glasul uitat,
plămadă de cuib și de stea,
duhul ostrovului,
însămintat de ceva care vine,
ceva care dă fircoale la margini,
în limbul de ceață,
eu,
un foșnet uscat,
la pîndă ascuns,
un ochi vorace-ntr-un frunze,
lacom să prindă-n privire
substanța de har,
duhul ostrovului,

— bătrîni, la fel, o pîneau
pe Suzana, la scaldă,
s-o pătrundă cu ochii,
dar trandafirul de carne
era un potir intangibil,
un licăr de stea sîdefie —

din milul de rai, tremurător :
— Cine umblă acolo, la margini ?

— Eu, unul ce știe,
vin tocmai din țara cunoașterii,
și îmi e frică,
ia-mă la tine,
m-am întors la apele tale,
ci deabia le zăresc,
și ostrovul, prin ceață...
Primește-mă-n tine,
tu care ești,
plămadă de cuib și de stea.

Mă rugam.
Și știam că-i zadarnic.
Nemîntuită la țărături.
În timp ce scoica ostrovului,
nepăsătoare,
își strînge valvele tari
incrustate cu stele,
și-năuntru lor tremură,
mie închis,
miezul făpturii.



m. blecher

Făcînd parte din aceeași generație de scriitori cu Mircea Eliade, Mihail Sebastian și Anton Holban, adică dintr-o generație care aduce în proza română dintre 1930 și 1939 un spirit confesiv fără nici un fel de false pudori, izbitor deopotrivă prin coordonata unei lucidități dilatate la exces de o adevărată febră existențialistă, M. Blecher exemplifică la noi, cu o intensitate fără precedent, literatura autenticității subiective, în înțelesul cel mai evoluat modern.

La autorul nostru, mai puțin decît în cazul oricărui altul dintre confracții de generație, opera nu poate să fie disociață de factorii biografici. Născut la 8 septembrie 1909 în Botoșani, M. Blecher provine dintr-o familie evrească mic-burgheză. Tatăl său era un negustor înstărit, ținînd pe strada principală din Roman un magazin de portelanuri, unde își desfășura și produsele unei mici fabrici de ceramică de la marginea orașului. Mutat de copil de la Botoșani la Roman, băiatul are să facă acolo școala primară și liceul, crescînd în atmosfera de tîrg provincial, care a generat poezia de obsesii și neurastenii a lui Bacovia. Din pragul adolescenței, se manifestă la el o sensibilitate nervoasă, aproape morbidă, găsindu-și reflexul în formele unor trăiri interioare cu totul insolite. După bacalaureat, pleacă la Paris, pentru a urma facultatea de Medicină, dar trebuie să renunțe din primele luni de a se mai duce la cursuri, avînd coloana vertebrală atacată de morbul lui Pot. Din 1928, de la vîrsta de nouăsprezece ani, începe tragedia vieții de infirm a lui M. Blecher, care își

trăiește restul zilelor, pînă la sfîrșitul prematur, imobilizat pe spate, mai mult prin sanatoriile maritime de tuberculoză osoasă, de la Berck, pe coasta franceză a Canalului Miniceii, la Tekirghiol, pe litoralul nostru.

Ținărul condamnat de boală este un intelectual efervescent, cu interesul deschis deopotrivă literaturii, filozofiei, picturii și muzicii. În 1930, i se publică în „Bilete de papagal“, revista lui Tudor Arghezi, primele încercări literare trimise de la Berck: două schițe funambulești și niște aforisme. Revenit în țară, de-a lungul unei veri și unei toamne petrecute în 1934 la Brașov, îi apar în „Frize“, o efemeridă locală, versuri traduse din Guillaume Apollinaire, Pierre Unik și Richard Arlington, precum și o nouă suită de aforisme. Aceasta, după ce îi fusese dat să se vadă publicat la Paris, în revista de avangardă a lui André Breton, „Le surréalisme au service de la Révolution“, cu o prozopoemă concepută în limba franceză. Cam la aceeași epocă, i se editează placheta „Corp transparent“, care reunește cincisprezece poezii scrise într-o manieră apropiată pînă la un punct de aceea a suprarealiștilor. La Brașov, M. Blecher începe tot atunci să lucreze la „Întîmplări în irealitatea imediată“, cartea sa de consacrare ca prozator. „Continui să lucrez cu o înfrigurare ascuțită la extrem... N-am scris încă nimic cu ațita pasiune“. Procesul de creație preînde mari eforturi scriitorului chinuit de boală. „Totul merge încet, nespus de greu, febra mă abrutizează și ore întregi zac ca un animal amețit de o lovitură de cap.“¹⁾ Publicarea în volum a „Întîmplărilor în irealitatea imediată“ din 1936 are să țină — după însăși mărturisirea lui M. Blecher — de întîlnirea cu Geo Bogza la Brașov în 1934 și de „marea prietenie“ legată între ei. „În afară de încurajările literare, Geo Bogza a mai suscitât în mine și noi elanuri de viață și

¹⁾ „Corespondență literară: Marcel Blecher — Sașa Pană (I)“, în „Ateneu“, decembrie 1967.

binefăcătoare tensiuni interioare¹⁾. Din primăvara lui 1935, în grija de a-i asigura confortul liniștei unui loc mai retras, părinții închiriază pentru fiul lor o mică locuință la marginea Romanului. Imaginea lui M. Blecher, în cadrul de acolo, este păstrată de amintirea lui Sașa Pană, unul din prietenii literari, care veneau în răsîmpuri de la București să stea câteva ceasuri cu scriitorul greu încercat de boală. „O casă cu cerdac larg... «Te primesc pe patul meu de moarte» erau obișnuitele lui dintii cuvinte ... Cu genunchii împietriți în unghi ascuțit, corpul lui ascundea sub cuvertură mizeria absceselor purulente, lunecate sub șalele împăturite în vată... Niciodată convorbirea nu s-a oprit asupra bolii, la teribila mizerie fiziologică pe care o ispășea. Blecher avea altele de discutat, de întreat... Pe măsutele din dreapta și din stînga patului cu roțițe, pînă unde miinile de fildeș puteau ajunge, se îngrămădeau ultimele cărți bune și reviste proaspete trimise de prietenii de peste țări“.²⁾ Acele câteva articole, pe care M. Blecher apucă să le publice în 1935 și 1936 prin „Vreamea“ („Care este esența poeziei?“, „Între imaginație și experiență“, „William Blake, vizionar genial și chinuit“, „Conceptul repetiției la Kirkegaard“) și în „Azi“ („Exegeza cîtorva teme comune“) și care îl impun atenției ca un eseist, cu un spirit dialectic stringent, sînt în măsură să edifice asupra lecturilor sale din epoca de atunci. Bine orientat în literatura modernă franceză și engleză, complăcîndu-se mai ales în zonele de aventură ale poeziei, de la Rimbaud și Lautréamont înainte, trebuie spus că avem în el și un cititor pasionat de filozofie, la curent cu operele celor mai de seamă gînditori existențialiști. Admiră în primul rînd pe Kirkegaard, datorită faptului că acesta „trăiește“ efectiv o filozofie, pe care alții, de la Jaspers și Husserl la Heidegger,

nu ar face mai tîrziu decît să o „sistematizeze“, fără a-i da o autenticitate dramatică cu conținutul propriei lor vieți. Îi place apoi să răsfoiască albume cu reproduceri din manifestările artei de avangardă, fiind deosebit de sensibil la îndrăznelile lui Salvador Dali. El însuși desenează și pictează în spirit supra-realist. Mare amator de muzică bună, are la îndemină un patefon, la care ascultă ceasuri întregi discuri cu înregistrări de concerte. Bach este unul din compozitorii preferați de el. În casa din marginea Romanului, unde își găsește un refugiu, „decis — după cum o spune Mihail Sebastian — să pună capăt lungii lui pribegii prin sanatoriu și să aștepte acolo moartea“³⁾, M. Blecher scrie mereu, împlinindu-și vocația pînă în ultima clipă. Sașa Pană îl surprinde lucrînd „în aceeași poziție în care dormea și în care mîncea“, cu caietul sprijinit de o scîndură cu picioarele retezate pieziș, pe care o avea potrivită pe genunchii îndoiți prin anchilozare.⁴⁾ Astfel, duce la bun sfîrșit romanul „Înimi cicatrizate“, care i se editează în 1937, precum și un jurnal de sanatoriu, „Vizuina luminată“, al cărui început ajunge să fie publicat postum, de către Sașa Pană, în „Orizont“ și „Revista literară“ în 1947. Ființă socială, în care boala nu creează complexe de mizantropie, M. Blecher simte nevoia să comunice cu oamenii. În singurătatea camerei sale, așteaptă cu nerăbdare să fie vizitat de prieteni, întreține o bogată corespondență cu mai toți cunoscuții din țară și străinătate. Niște rinduri ca acele cuprinse într-o scrisoare către ziaristul Miron Grindea, exprimînd reacțiunea autorului față de suferința fizică a unui prieten, indică la el un fond de generozitate, cu elanuri dintre cele mai impresionante. „Îți urez să te faci bine cît mai repede. Mă înspăimîntă durerile fizice și cînd aud că prieteni de-ai mei su-

¹⁾ „Cu dl. M. Blecher“, în „Rampa“, 14 februarie 1937.

²⁾ Sașa Pană: „Cu inima lîngă M. Blecher“, în „Adam“, 15 septembrie — 1 octombrie 1938.

³⁾ Mihail Sebastian: „M. Blecher“, în „Viața românească“, iulie 1938.

⁴⁾ Sașa Pană: „Cu inima lîngă M. Blecher“, în „Adam“ 15 septembrie — 1 octombrie 1938.

natură, el crede că pleacă adevăratul poet, care face „posibile aparițiile unor evidențe inedite“ cu viziunea adusă de opera sa.¹⁾

Volumul de proză „Întimplări în irealitatea imediată“ ne pune în fața unui scriitor de o singularitate memorabilă. O justificare a spiritului, în care M. Blecher își conține notațiile halucinante, poate să fie desprinsă dintr-o scrisoare către Sașa Pană, datînd din chiar epoca de elaborare a cărții. „Irealitatea și ilogismul vieții cotidiene nu mai sînt de mult pentru mine vagi probleme de speculație intelectuală: eu trăiesc această irealitate și evenimentele ei fantastice. Întîia libertate pe care mi-am acordat-o a fost aceea a ireponsabilității actelor mele interioare unul față de celălalt, — am încercat să rup bariera consecințelor și, — ca o onestitate față de mine însumi, — am căutat să ridic la egal de lucidă și voluntară valoare orice tentație a halucinantului. Cît însă și cum își dezvoltă în mine suprarealitatea tentaculele ei, nu știu și n-aș putea ști ... Idearul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dali. Iată ce aș vrea să realizez, — demența aceea la rece, perfect lizibilă și esențială.“²⁾ Stranii prin excelență, în exacerbarea senzitivă și nervoasă pe care o denotă pregnant, paginile de jurnal intim din „Întimplări în irealitatea imediată“ reconstituie cu stringență stările de criză provocate autorului, în copilărie și la începutul adolescenței, de aventura violent deconcertantă, care o reprezintă pentru el contactul cu lucrurile din realitatea cotidiană a unui oraș de provincie. Conștiința subiectului receptor are un unghi de refracție cu totul inedit în acuitatea sa morbidă, ducînd la o viziune care ajunge să pară pe alocuri de-a dreptul onirică.

¹⁾ M. Blecher: „Care este esența poeziei?“, în „Vremea“, 3 martie 1935.

²⁾ „Correspondență literară: Marcel Blecher — Sașa Pană (I)“, în „Ateneu“, decembrie 1967.

În perspectiva trăirilor interioare ale copilului, care se pierde într-un fel de transe de vacuitate în atmosfera anumitor spații resimțite ca niște capcane imponderabile sau care este terorizat de tirania obiectelor, avînd impresia de a fi invadat de lumea înconjurătoare, ca și mai apoi în perspectiva haoticelor experiențe de viață ale precocelui adolescent, pentru care totul rămîne de neînțeles în natura mistificatoare a concretului, fie că este vorba de manifestările tulburi ale sexualității, de toaleta făcută bunicului mort, de o nuntă repede urmată de înmormîntarea protagonistei sau de spectacolul de maximă artificialitate oferit de niște locuri de amuzament popular ca cinematograful, panopticomul și panoramele de la bilci, realitatea își pierde consistența aparent legitimă. În cotidianul existenței care îl limitează apăsător, eroul jurnalului se mișcă printre lucruri ca un halucinat, sub fascinația abisală a ceea ce percepe dincolo de evidența lor. Într-o imagine de coșmar a lucidității, „Întimplările în irealitatea imediată“ ne descoperă fulgurant, cu o putere de sugestie adînc neliniștitoare, dimensiunea de mister a contingentului. Trăind mereu cu senzația amețitoare a neantului ascuns în banalitatea aspectelor de viață din decorul orașului, eul autorului de la epoca vîrstei crude a cunoașterii se integrează nedumerit, plin de anxietăți și tristeți obscure, într-un univers intuit de el ca precar și absurd. Felul său de a fi, care poate să pară adesea demențial pentru judecata logiceii comune, este redat în carte cu o expresivitate extraordinară. Din atîtea scene, cu semnificații dintre cele mai ciudate, reproducem spre exemplificare pe aceea de euforie a scufundării în noroi. „Cîteodată vroiam să fiu cîine. să privesc lumea aceea udă din perspectiva oblică a animalelor, de jos în sus, întorcînd capul. Să merg mai aproape de pămînt, cu privirile fixate în el, legat strîns de culoarea vînată a noroiului. Dorința aceasta, ce zăcea de mult în mine, se rostogoli frenetic în ziua aceea de

toamnă pe maidan ... În aceea zi ajunsesem cu umblatul pînă la marginea oraşului, în cîmpul tîrgului de vite. În faţa mea se întindea maidanul muiat de ploaie ca o imensă baltă de noroi. Bălegarul exala un miros acid de urină. Soarele apunea de-asupra într-un decor zdrenţuit de aur şi de purpură. În faţa mea se întindea pînă departe noroiul cald şi moale. Ce alta putea să-mi scalde inima de bucurie, decît masa aceasta curată şi sublimă de murdărie? Întîi ezitai. În mine mai luptau cu forţe de gladiatori muribunzi ultimele urme de educaţie. Într-o clipă ele se scufundară însă într-o noapte neagră, opacă şi nu mai ştiai nimic despre mine. Intrai în noroi mai întîi cu un picior, apoi cu celălalt. Ghetetele mele alunecară plăcut în aluatul elastic şi lipicios, acum crescut din noroi, una cu dînsul, ca ţîşnit din pămînt ... Aceasta era carnea mea autentică, jupuită de haine, jupuită de piele, jupuită de muşchi, jupuită pînă la noroi. Umezeala lui elastică şi mirosul lui crud mă primeau pînă în adîncuri pentru că le aparţineam pînă în adîncime. Cîteva aparenţe pur accidentale, ca de pildă cele cîteva gesturi ce eram capabil să le fac, părul de pe cap fin şi subţire, ori ochii sticloşi şi umectaţi, mă despărteau de imobilitatea şi străvechea lui murdărie... Umblai în toate sensurile. Picioarele mi se infundară pînă la glesne. Ploua încet şi departe soarele se culca în dosul cortinei de nori singeroşi şi purulente. Deodată mă aplecai şi băgai mîinile în bălegar. De ce nu? De ce nu? Îmi venea să urlu. Pasta era căldută şi blîndă; mîinile mele umblau prin ea fără greutate. Cînd strîngeam pumnul, noroiul ieşea printre degete în frumoase felii negre şi lucioase. Ce făcuseră mîinile mele pînă atunci? Unde îşi pierduseră vremea? ... Începui de bucurie a le agita de-asupra capului, făcîndu-le să zboare. Picături mari de noroi îmi cădeau pe faţă şi pe haine. Pentru ce le-aş fi şters? Pentru ce? Era numai un început; nici o consecinţă gravă nu urma faptei mele, nici o tremurare a cerului, nici un

zguduit al pămîntului. Îmi trecui imediat peste obraz o mînă plină cu murdărie". „*Întîmplări în irealitatea imediată*", capodopera lui M. Blecher, îl revelă pe autor ca singurul de la noi, din aceeaşi familie de scriitori cu Kafka. Mai trebuie adăugat că avem a face cu o formă de literatură existenţialistă, în care viziunea lui Sartre din „*La Nausée*” se găseşte anticipată fulburător. Vibraţia cu totul nouă, pe care o aduce scrisul lui M. Blecher în proza română a epocii, nu putea să treacă neobservată. Geo Bogza, căruia autorul îşi datorează editarea, semnalează stilul de analiză „la rece”, cu care este tratat „un material de obsesii şi coşmaruri”, rezultînd din „svirecolirile cumplite, singeroase aproape, ale unui adolescent neconformist, revoltat în primul rînd de condiţia lui biologică”.¹⁾ Eugen Ionescu, pornit pe negare în scurta sa activitate de critic literar din anii de frondă ai tinereţii, face o excepţie cu debutul în proză al lui M. Blecher, căruia îi recunoaşte „o mare valoare”. Interesul manifestat cu toată căldura, pentru o operă ca „*Întîmplări în irealitatea imediată*”, care „expune experienţe interioare atît de puţin comune”, venind să denunţe „realitatea fantastică a lucrurilor”, este fără îndoială deosebit de simptomatic la creatorul de mai tîrziu al unei dramaturgii a absurdului.²⁾ Mihail Sebastian, unul din cei mai sensibili comentatori ai lui M. Blecher, scriînd la rîndul său despre „*Întîmplări în irealitatea imediată*”, care îl impresionează adînc prin „violentul accent de dramă proprie”, observă între altele că „toată cartea este copleşită de neliniştea unui om care vrea să evadeze oricum, chiar prin farsă, chiar prin simulare, chiar prin demenţă”, inventîndu-şi pentru aceasta „situaţii absurde pe care le trăieşte cu un efort de convingere, cu un efort de sin-

¹⁾ Geo Bogza : „*Întîmplări în irealitatea imediată*”, în „*Vremea*”, 9 februarie 1936.

²⁾ Eugen Ionescu : „*M. Blecher : „Întîmplări în irealitatea imediată*”, în „*Facla*”, 13 mai 1936.

ceritate".¹⁾ În cronică literară la „Întimplări în irealitatea imediată”, Pompiliu Constantinescu mărturisește că „rareori” i s-a întimplat să infiltrească în epocă „un debut mai revelator”. Cartea lui M. Blecher, cu o „anecdotă depășită de ecoul mărit, disproporționat, dintre obiect și subiect”, este înțeleasă de el ca un act de „inițiere în vis, în spațiu și în timp, în erotism și în moarte.”²⁾ Făcînd loc lui M. Blecher în „Istoria literaturii române contemporane” din 1937, E. Lovinescu insistă cu precădere asupra debutului „cu totul remarcabil” reprezentat de „Întimplări în irealitatea imediată”. „Mecanismul suflătesc al scriitorului se descompune — după părerea criticului — în jocul a două resorturi: o mare capacitate de a percepe realitatea, de a o izola în contururi precise, de a fuziona cu ea (de pildă, scena scufundării în noroi) și, după această fuziune, de a o dilata în forme fantastice și de a o urmări în spaimele interioare ce o provoacă.”³⁾ În revalorificarea lui M. Blecher, pe care o face primul în zilele noastre, Ov. S. Crohmălniceanu pleacă de la constatarea că acesta are în forma „realismului fantastic” din „Întimplări în irealitatea imediată” o viziune asemănătoare cu aceea revelată de universul kaffian. După el, autorul „se înrudește structural” cu Franz Kafka, precum și cu mai puțin cunoscuții Bruno Schulz și Robert Walser, pentru care scrisul nu este „o îndeletnicire artistică ci o experiență existențială intimă” și la care găsim deopotrivă aceeași neobișnuită „facultate de a se instala în nenorocire, de a o accepta ca o condiție curentă a vieții.”⁴⁾

¹⁾ Mihail Sebastian: „M. Blecher”, în „Viața românească”, iulie 1938.

²⁾ Pompiliu Constantinescu: „M. Blecher: „Întimplări în irealitatea imediată”, în „Vreamea”, 15 martie 1936.

³⁾ E. Lovinescu: „Epica de analiză psihologică: M. Blecher”, în „Istoria literaturii române contemporane” (1900—1937), București 1937, pag. 309.

⁴⁾ Ov. S. Crohmălniceanu: „Literatura autenticității și a experienței: M. Blecher”, în „Literatura română între cele două războaie mondiale (I)”, București, 1967, pag. 543—544.

În perspectiva obiectivă a unui roman conceput la persoana a treia, M. Blecher ne prezintă în „Inimi cicatrizate”, cum nu se poate mai deschis, o sumă de aspecte din intimitatea vieții de sanatoriu a tuberculoșilor osoși de la Berck sur mer, unde el însuși a stat în ghips un răstimp de trei ani. Mai înainte de a ajunge la organizarea epică a materialului oferit observației de prilejul șederii sale acolo, trebuie menționat că autorul ține să comunice unele amănunte senzaționale, cu privire la specificul locului, într-un reportaj publicat în 1934, din care ne este dat să aflăm că la Berck, „orașul-sanatoriu” de pe Canalul Miniciei, peste cinci mii de bolnavi veniți ca la o „Meccă a tuberculozei osoase”, din toate colțurile lumii, trăiesc aparent normal, culcați în corsetele lor de ghips, într-un fel de cărucioare care le permit să se deplaseze oriunde, în vizită sau la plimbare, chiar în magazine și localuri.⁵⁾ În „Inimi cicatrizate”, de-a lungul unei povestiri liniare, pe cit de sobră pe atît de incisiv lucidă în sinceritatea teribilă a expunerii lucrurilor, îl identificăm ușor pe M. Blecher în Emanuel, personajul de pe primul plan, pentru care experiența copleșitoare a existenței de infirm, într-un sanatoriu de la Berck, începe curînd după ce un examen radiologic îi descoperă la Paris o vertebră roasă de morbul lui Pot. Constituit din scene de o remarcabilă densitate dramatică, fără nici o urmă de patetism, romanul ne familiarizează adînc cu universul particular al unei comunități de tuberculoși osoși, dîndu-ne prilejul să asistăm curtemurați la spectacolul sbaterilor instinctului vital în captivitatea ghipsului. Ca analist al desfinului de suferință, pe care îl împărtășesc bolnavii de la Berck, autorul „Inimilor cicatrizate” merge foarte departe, în revelarea a tot ceea ce personajele configurate de el au de trăit dureros, uneori într-un sens de-a dreptul umilitor, în micul

⁵⁾ M. Blecher: „Berck, orașul damnatilor”, în „Vreamea” 7 octombrie 1937.

infern creat de mizeria lor fiziologică. Senzațiile sînt consemnate cu o intensitate nudă, într-un stil pentru indicarea căruia dăm ca mostră o pagină legată de exasperarea biologică a lui Emanuel, dintr-una din primele nopți ale punerii în ghips. „Și apoi începură către dimineață în interiorul ghipsului care se uscase, mîncărîmile de piele. Era o nouă suferință, un nou chin, o nouă sfișială rece, halucinantă. În zadar Emanuel aluneca mîinile neputincioase pe corset. Unghiile zgîriau doar tunica groasă de ghips. În interior, pielea se aprindea pe anumite suprafețe și iritația creștea frenetic, ca o revărsare de acizi sau ca o ghiară mărunță ce se plimba prin rețeaua cea mai fină a nervilor. Închidea ochii și strîngea pleoapele cu putere, simțind bine că nu mai putea conține atîta iritație calmă și demențială. Încercă să se scarpine, frecîndu-se pe dinăuntru de pereții ghipsului, dar noi teritorii de piele se incendiau de frenezia mîncărîmii, în timp ce durerea sexualității creștea și ea mereu, paralel cu iritația pielii“. În relatările sale, M. Blecher nu șovăie să redea în amănunt tensiunea sexuală, atît de propriu bolnavilor de tuberculoză, urmărind cu toată îndrăzneala, în cazul lui Emanuel, manifestările pe care le ia aceasta, în formele penibile forțate ale idilei cu Solange. Roman de atmosferă a unui sanatoriu cosmopolit, în cuprinsul căruia prind contur cîteva tipuri de bolnavi, cu care simțim cum se chinuiesc în ghips, cum încearcă să se distreze sau cum mor tuberculoși oșoși veniți să se vindece la Berck, lăsîndu-ne pînă la urmă intoxicați de tristețe, „Inimile cicatrizate“ aduc în tratarea unui material de documentar naturalist ceva din tehnica de reprezentare a picturii expresioniste. Aproape toți acei, care au făcut caz de debutul prozatorului, înțeleg să atragă atenția și asupra evoluției sale. Plecînd de la constatarea că M. Blecher evocă lumea damnaților de la Berck „cu un meșteșug de mare scriitor“, Geo Bogza

crede că romanul dat de el are să fie „valabil și peste o sută de ani“¹⁾. Mihail Sebastian găsește în „Inimile cicatrizate“ reafirmarea „tuturor marilor calități“ demonstrate în „Întîmplări în irealitatea imediată“, cu adausul „unei mai sigure conștiințe de artă“.²⁾ După părerea sa, nota de adîncime a cărții stă în tendința lui M. Blecher de a pune accentul nu atît pe drama suferinței fizice cît „pe tortura morală a singurătății și pe spectacolul pustiu al vieții, privite de cineva care a fost scos din ea.“³⁾ Într-o cronică tot atît de elogioasă ca și aceea consacrată de el „Întîmplărilor în irealitatea imediată“, Pompiliu Constantinescu subliniază cît de „impresionantă“ este la autorul „Inimilor cicatrizate“ „siguranța de caracterizare, durerea aproape rece de a divulga cele mai grozave suferinți și umiliri, de a sugera situațiile cele mai riscate, ca și clarvederea resfrîntă asupra fiecărei drame.“⁴⁾ În rîndurile pe care le acordă lui M. Blecher, în „Istoria literaturii române contemporane“ din 1937, E. Lovinescu constată „progresul epic incontestabil“ realizat cu „Inimile cicatrizate“. Stilul îi lasă însă impresia de a nu mai avea „linia tăioasă“ din proza primului volum⁵⁾. Scăpînd din vedere „Întîmplările în irealitatea imediată“, G. Călinescu îl menționează pe M. Blecher, în „Istoria literaturii române“, doar cu „Inimile cicatrizate“, căroara le găsește merite de „reportaj superior“, în tot ceea ce ține de prezentarea mizeriei fiziologice a bolnavilor. Incolo, trebuie spus că romanul pare criticului „o imitație“ după „Zauberberg“ de Thomas Mann, în care sanatoriul maritim de tuberculoși oșoși vine să înlocuiască sanatoriul alpin

¹⁾ G. B. : „M. Blecher : „Inimile cicatrizate“, în „Azi“, ianuarie 1937.

²⁾ Mihail Sebastian : „M. Blecher“, în „Viața românească“ iulie, 1938.

³⁾ Mihail Sebastian : „Despre „Inimile cicatrizate“, în „Adam“, 15 aprilie, 1938.

⁴⁾ Pompiliu Constantinescu : „M. Blecher : „Inimile cicatrizate“, în „Vreimea“, 17 ianuarie 1937.

⁵⁾ E. Lovinescu : „Epica de analiză psihologică : M. Blecher“, în „Istoria literaturii române contemporane 1900 — 1937“, București, 1937, pag. 309.

de tuberculoși pulmonari.¹⁾ Într-o reluare a paralelei schițate de G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu precizează că „jurnalul clinic” reprezentat de „Inimi cicatrizate”, chiar dacă se întâmplă să coincidă tematic cu „Zauberberg”, în „reconstituirea existentei duse la marginea vieții” de bolnavii de tuberculoză izolați într-o comunitate sanatorială, „nu are subtextul simbolic și dimensiunea spirituală” a formei de roman concepute de Thomas Mann.²⁾

Needitată până acum în volum, „Vizuina luminată” își trage substanța din sursa aceleiași tragice experiențe de bolnav ca și „Inimi cicatrizate”. Este vorba de un jurnal intim al autorului, cuprinzând impresii de sanatoriu legate de ultimul an petrecut la Berck, de o ședere mai scurtă în Elveția la Leysen și apoi la Tekirghiol. Chiar dacă nu face decît să întreprindă într-un fel, cu numeroase alte episoade semnificative, de un nerv nedesmintit în expunere, materialul psihologic adus cu „Inimi cicatrizate”, nu putem să spunem că M. Blecher sfîrșește prin a bate pasul pe loc. Deastădată, în alternanță cu relatarea unor forme de comportament, apar uneori și digresiuni meditative, care nu au însă nimic discursiv. Apoi, sînt de semnalat pendulările în omnic, din pagini ca acelea cu revolta cîinilor poliști, cu receptarea optică a unei piațete a orașului într-o singură culoare: roșu sau alb, cu visul privind produsele burlesc fantastice ale unui magazin ținut de un cioclu mezelar și a.m.d., care vin să dea jurnalului, pe porțiunile respective, o

complexitate insolită. Pentru o mai bună înțelegere a viziunii autorului, în sensul atît de original anuntat în „Întîmplări în irealitatea imediată”, trebuie să ținem seama de o mărturisire, pe care o găsim reformulată de cîteva ori de-a lungul „Vizuinei luminate”. „Este cred acelaș lucru a trăi sau a visa o întîmplare; și viața reală, cea de toate zilele, este tot atît de halucinantă și stranie ca aceea a somnului. Dacă aș vrea de pildă să definesc în ce lume scriu aceste rînduri mi-ar fi imposibil”. Ultimul volum de proză al lui M. Blecher nu are nici omogenitatea și nici concentrarea celorlalte două dinainte. Deși inegal realizat în întregul său, nu este de trecut cu vederea, dîndu-ne chiar și numai fragmentar măsura valențelor extrem de moderne, pe care le implică scrisul existențialist al autorului.

★

Ca și în cazul lui Pavel Dan, o moarte cu totul prematură lasă nedesăvîrșit un destîn de mare prozator. Ne mîngîiem doar cu constatarea că M. Blecher, apucînd să scrie „Întîmplări în irealitatea imediată”, îmbogățește patrimoniul nostru literar cu una din acele cărți, care nu se concep decît o singură dată în viață. Este surprinzător că un scriitor atît de personal, fără îndoială cel mai interesant din cîți au reprezentat în epocă așa zisa literatură a experienței, superior în felul său și lui Anton Holban și lui Mihail Sebastian, a putut să fie înregistrat cu parcimonie, cînd nu a fost de-a dreptul omis, de autorii istoriilor literare de pînă în prezent. Rămînem totuși convinși că timpul lucrează pentru el, în aceeași măsură în care ne-a fost dat să îl vedem favorizînd, de la sfîrșitul celui de al doilea război mondial înapoi, deplina receptare a operei unui Kafka sau aceea a existențialismului.

¹⁾ G. Călinescu: „Filozofia neliniștii și a aventurii. Literatură experiențelor: M. Blecher”, în „Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent”, București, 1941, pag. 880.

²⁾ Ov. S. Crohmălniceanu: „Literatură autenticității și a experienței: M. Blecher”, în „Literatură română între cele două războaie mondiale” (I), București, 1967, pag. 547.



vizuiina luminată *)

două fragmente inedite

1. Cu mare mirare, când recitese ce-am scris, regăsesc în cele povestite exacitatea întâmplărilor care s-au petrecut în realitate. Îmi este atât de greu să le degajez de cele ce nu s-au întâmplat niciodată! Este atât de greu să le curăț de zgura de visuri, de interpretări și de deformări la care le-am supus. În fiecare clipă îmi vin în minte alte imagini, alte reverii sau simple viziuni în lumini seducătoare, pe care trebuie să le îndepărtez pentru a păstra povestirii mele oarecare logică și la urmă sînt primul care mă mir că tot ceea ce am scris poate fi inteligibil. Dar aș vrea citeodată să-mi însemn și toate reveriile și toate visele nocturne pentru a da cu adevărat imaginea viziunii iluminate care stă infundată în întunericul meu cel mai familiar și cel mai intim.

Poate că voi putea scrie odată toate întâmplările din vis, tot atât de pasionante ca și cele din viață, poate însă că forțele îmi vor slăbi și nu voi putea scrie deloc... În acest caz, mi-ar părea rău să nu fi consemnat, de exemplu, și visuri care m-au amuzat sau m-au fascinat cu mult mai intensă pasiune decît viața realității.

Îmi amintesc, de pildă, în acest moment numai de un mic și izolat fragment de vis și imediat îmi dau seama că aș putea să-l amplific și

*) Acest „Jurnal de Sanatoriu” —, precum și întreaga arhivă M. Blecher — manuscrite corespondență, fotografii, trauceri în franțuzește, diferite documente — se află în păstrarea poetului Sașa Pană.

ce întâmplări ar putea avea loc în decorurile și cu personajele lui. Este însă acum, așa cum îi văd, numai o prezentare și o introducere în aceste întâmplări, dar destul de amuzantă, cred, pentru ca s-o redau așa cum am văzut-o în somn.

....În oraș intervenise o schimbare pe care aș putea s-o numesc de „specializare”. Era aceeași stradă bine cunoscută de totdeauna, însă magazinele și toate instituțiile căpătaseră forma „serviciului” lor, de exemplu gara era neagră, lustruită ca o imensă locomotivă cu intrarea prin ușa fochistului și peronul de așteptare în fața cazanului de aburi; poșta avea forma unei cutii pentru scrisori, galbenă cu dungi albastre; o librărie era în formă de călimară și alta în formă de volum frumos legat; toate cofetăriile aveau formă de prăjituri cu cremă și frișcă; magazinele de gramofone, pilnii enorme iar mezelăriile erau în formă de jambon pus pe lat... Toate acestea însă nu sînt decît o impresie ștearsă și care se pierdu curînd cînd intrai în magazinul cu mezeluri, unde trebuia să cumpăr ceva pentru masa de seară. În magazin mă așteptau toate surprizele și toate uimirile. Era un magazin cu rafturi și teighele ca oricare altul, dar făcute cu totul în mod deosebit, pereții din tocătură de cîrnat presat care avea de departe aspectul unui mozaic roșu de toată frumusețea, rafturile din felii subțiri de slănină întărită cu un procedeu special, ceea ce le făcea să pară de fildeş și teighele din pateuri cu aspic, tare ca sticla, curate și strălucitoare ca în orice mezelărie bine ținută.

Era o adevărată plăcere gustativă să privești toate acestea. În același timp însă eram extrem de intrigat de două lucruri cu totul curioase: mai întîi patronul mezelăriei, un omuleț cu fața smeadă și mustăcioară, era îmbrăcat în haine de cioclu, iar, în al doilea rînd, pachetul cu mezeluri pe care mi-l dote purta o mică etichetă bine pusă în evidență, „Fabricat la Radio”.

Ce însemnau hainele de cioclu și ce erau cuvintele care însoțeau me-

zelurile? Iată ce fierbeam de curiozitate să aflu și, în timp ce plăteam patronului, care servea singur în magazin la ora aceea matinală, îl întrebai.

— În timpul zilei am șorț de mezelar, îmi spuse dînsul, dar Dvs. ați venit să țirguiți devreme și n-am avut încă timp să mă schimb. Am avut câteva coroane de livrat azi dimineață la o casă mare și trebuia să mă pun în uniformă...

Pentru că văzu că nedumerirea mea crește, îmi explică lucrurile mai pe larg.

— Când m-am însurat eu eram negustor de articole funebre și antreprenor de înmormînlări, cu o frumoasă prăvălie, bine asortată, plină de sicrie, coroane mortuare, lampare funerare și toate articolele pentru morți. O situație frumoasă, cum se spune, și destul de rentabilă. Cîțiva ani am continuat, împreună cu soția mea care mă ajută, meseria aceasta pînă cînd socrul meu muri, lăsînd ca moștenire soției mele, unica lui fiică, această mezelărie. Era un comerț cu mult mai ispititor și cu mai mult cîștig decît acel al pompelor funebre, pentru că jambon și cîrnaț se mînîncă în fiecare zi, pe cînd oamenii nu mor cu aceeași regularitate. Pentru a nu lăsa totuși să-mi scape din mînă un comerț deja bine introdus și unde de asemenea puteam să cîștig, am hotărît ca să păstrez și sicriile și mezelurile. Și pentru că acolo unde țineam prăvălia chiria se scumpise enorm, în timp ce casa aceasta era proprietatea mea, am decis să exercităm amîndouă comerțurile în același local. Și astfel gospodinele știu că marți, joi și sîmbătă pot găsi în magazinul meu cele mai proaspete și apetisante mezeluri cu prețuri de concurență (în celelalte zile nici nu-i interesant să îți deschis, fiind zile de post și nimeni nu cumpără în aceste zile carne, — oamenii din orașelul ăsta sînt bigoți), iar în zilele de luni, miercuri și vineri vind tot ce privește ceremoniile funerare.

În fine, pentru ca clienții să nu cumpere pateu de gîscă într-un magazin cu sicrie și coroane mortuare

într-unul cu salam și pastramă, și pentru că orașul nostru este „specific“, după cum ai putut vedea, adică fiecare prăvălie are forma exactă și decorul lucrurilor se vinde, în zilele de mezelărie, ca de exemplu azi, magazinul are în exterior aspectul unui enorm jambon și în interior este, după cum vezi, cu pereții de salam, rafturi de slănină și teighele de aspic, iar în zilele de pompe funebre, cu ajutorul unor mici accesorii de toaletă ce se agață cu ușurință de niște cîrlige și șuruburi sistematic făcute, într-un sfert de oră îmi transform jambonul exterior în craniu mortuar cu dinți galbeni și orbite înfundate și interiorul în cavou. Totul rămîne pe loc, numai că acopăr pereții cu pînză neagră, învelesc jambioanele în mătasă neagră și cîrnații la fel, ornamentîndu-i cu betea de argint ca luminările de nuntă, atît doar că luminările mele sînt negre (și, dacă le zgîndări, vezi că la mijloc sînt umplute cu carne tocată de purcel).

Cu elementele acestea decorative negre și argintii, în câteva minute nu mai recunoști mezelăria. Totul a devenit funerar și tenebros... negru și argint...

Cîteva clipe rămase pe gînduri, apoi îmi spuse pe șoptite, cu multă filozofie :

— Totul este aranjamentul de culori. Colorează în negru și argint cea mai veselă și splendidă grădină cu trandafiri și ea ți se va părea funerară... trandafirii negri și frunzele de argint... mortuar... sinistru... Totul este o chestie de aranjament de culori și de semnificație care ne-a intrat în obișnuință și s-a înrădăcinat în noi adînc de tot.

Cu voce și mai scăzută, zîmbind fin sub mustața mică și apropiindu-se de mine, îmi șopti confidențial :

— Vă propun o experiență, duceți-vă acasă și ornamentați... hm!... cabinetul... hm! înțelegeți ce vreau să spun... hm! W.C. cum se zice... ei bine, ornamentați tot interiorul cu hirtie neagră și puneți înăuntru și coroane mortuare și baniere cu „POMENIREA VEȘNICĂ“ și „IN ETERNITATE NE VOM AMINTI

DE TINE... ei bine, vă garantez că... hm! încăperea nu va mai putea fi utilizată în scopul ei obișnuit... în câteva zile toată casa va fi conslipată, vă asigur...

Cu mîna făcui un gest de nerăbdare și el înțelese că nu trebuie să insiste.

Imi mai rămînea să știu înțelesul inscripției de pe pachetul cu mezeluri: „Fabricat la Radio“.

Cînd îl întrebai, patronul dublu al mezelăriei și (al) pompelor funebre păru foarte surprins de nedumerirea mea.

— Este totuși imposibil, domnule, să nu cunoașteți această invenție...

Și, cum continuai să-i mărturisesc că nu știam despre ce e vorba...

— Vă cred... însă credeam că n-ar putea să mai existe azi cineva care să nu știe ce e un „Radio de fabricație“... și un copil vă va spune ce este... mă întreb dacă știți ce este o bicicletă...

— Vă rog, lăsați ironiile și, dacă aveți de gînd să-mi spuneți...

— Cu plăcere... cu plăcere... veniți, vă rog, după mine... în odaia de fabricație.

În această odaie, alăturată magazinului, zăcea în mijloc un extraordinar aparat de radio, însă de vreo trei ori mai mare, avea în locul vorbitorului o deschizătură cu pereții albi, lustruiți și curați.

— Ce undă vreți să prindem? întrebă cioclul mezelar.

— Imi este indiferent...

— În cazul ăsta, voi prinde la întimplare... și învîrți un buton, așteptînd să se încălzească lămpile în timp ce eu observai că în față aparatul avea o listă, exact cum au toate aparatele de radio, însă în loc ca să fie înscrise pe ea nume de orașe cu posturi emițătoare, era o înșirare de fabrici cu specificarea produselor ce fabricau, în litere mai mici, ceva ca o carte de adrese pentru toate industriile europene și recunoscută chiar câteva mărci celebre.

Cînd lămpile fură aprinse, mezelarul învîrți un buton și indicatorul se opri la „SARDINOS AUX HUILOS“ Portugalia. În aparat se auzi

un zbirniit scurt și în cutia vorbitorului, ca și cum s-ar fi condensat din aer, încet încet se cristaliza și devenea din ce în ce mai opacă, mai consistentă și mai materială o frumoașă și apetisantă cutie de sardele, pe care mezelarul o scoase din aparat și mi-o întinse:

— Puteți gusta din aceste sardele, sînt cele mai fine... Și, spre uluirea mea, îmi puse în mînă cutia care purta, ca și mezelurile, inscripția cunoscută.

— Imi permiteți să vă spun că nu înțeleg... bolborosii eu.

— Vă voi explica atunci totul, spuse mezelarul, acest aparat pe care văd că nu-l cunoașteți a fost inventat și lansat acum zece ani de zile. Este așa numitul „Radio de fabricație“ și, ca toate invențiile mari, se bazează pe un principiu destul de simplu. Cunoașteți desigur aparatele de radio muzicale; ei bine, care este principiiu lor? Într-odaie oarecare, în care nu se aude nimic, plutesc totuși unde muzicale și, din aerul amorf, plin de microbi, de fum, de azot și de tot felul de componente inutile, aparatul extrage doar unda care îi trebuie, elementul muzical al aerului, îl curăță de microbi, de oxigen, de tot ce nu e muzică și îl dă urechii, gata de audiție... extras din aerul unde zăcea amestecat cu elementele impure. Exact acesta este și principiiu aparatului de față: într-o cutie pe care o are la spate, și pe care n-ați observat-o, pun în fiecare zi tocătură de carne, de pește, tot felul de bucăți și stoffe ce găsesc prin casă, panglici, fier vechi, făină, vin și hîrtie, coji de portocale, cutii de chibrituri și timbre uzate, în fine tot ce găsesc, absolut totul... și aparatul este același filtru ca și pentru muzică, potrivesc butonul pentru o fabrică de sardele și „unda de fabricație“ care este în aer se acordă cu unda aparatului care, din materia impură și diversă din cutie, alege, alege exact ce-i trebuie pentru a fabrica o cutie de sardele, după cum, în aparatul de radio muzical, acordul undelor face aparatul să-și alege, din aerul impur, notele tre-

buincioase pentru o simfonie de Beethoven... E simplu...

Și, după cum vedeți, aparatul posedă o listă mare, cât se poate de variată, cu uzine de „unde de fabricație” pentru toate obiectele...

Vă veți spune, desigur, că în cazul acesta fiecare gospodină putea să-și cumpere un aparat cu care să-și fabrică singură în casă tot ce pofteste și că astfel comerțul ar deveni inutil. Când a apărut pe piață aparatul, cam așa a fost; și au fost și întruniri, și proteste și greve pînă cînd a intervenit statul și a reglementat în mod strict posesia aparatelor și fabricația produselor, în sensul că posesorul unui aparat nu poate fabrica decît produsele pentru care are licență pe numele lui și pentru care plătește taxe, destul de ridicate, de altfel.

În acelaș timp fabricile continuă și ele să funcționeze pentru că sint clienți care preferă produsele acestora, găsind în produsele de radio nu știu ce gust artificial și fad, ca și acei iubitori de muzică care nu pot asculta în vorbitorul unui aparat un concert, găsindu-l cu totul schimbat și lipsit de muzicalitate adevărată...

Cred că acum înțelegeți pentru ce se pune inscripție.

Cu aparatul meu n-am dreptul să scot decît mezelăria, însă pentru că Dvs. nu-l cunoașteți am fabricat și sardele, ca să vedeți cum vine fabricația... Pot fabrica însă orice...

În timp ce vorbea, învîrtise butonul și, în încăperea specială a aparatului, își făcu apariția încet, încet o splendidă și lucioasă cravată de mătășă pură. Tot astfel îmi mai aduse și o cutie de țigarete străine, un ceas de mînd și un fular călduros, de lînă.

— Ce-ați spune de o sticlă de șampanie franțuzească?

Eram, într-adevăr, amator de așa ceva.

Cu mare atenție, mezelarul potrivea butonul și începu să se condenseze în aparat o sticlă din cele mai renumite pivnițe.

Cînd fu gata și o luă din aparat, mezelarul scăpă însă o groaznică in-

jurătură, sticla era destupată și plină cu butoni de manșetă.

— Ce este? întrebai nedumerit.

— Este că a fost interferență de unde... ca și la aparatele muzicale, se întîmplă să „prinzi” două posturi în același timp și atunci iese un produs care nu este decît o combinație a amîndurora. Într-o zi aparatul mi-a fabricat astfel farfurii din hîrtie sugativă și, odată, o blană de vulpe din cozi de cireși pentru infuzie. În fine, odată, o mașină de scris completă, cu tot ce trebuie, însă inutilizabilă. Era din cașcaval.

Îi mulțumii pentru toate explicațiile binevoitoare și dădui să plec.

— În momentul de față, adăugă el, este mare „dumping” și posturile japoneze te umplu cu marfă; dacă prinzi Tokio poți avea becuri electrice și biciclete cîte vrei. Cu un post european ai o bicicletă într-o jumătate de oră și pentru fabricarea ei trebuie să umpli cutia de două ori cu materie amorfă, în timp ce Tokio furnizează în acest interval de timp zece biciclete — și cu o singură cutie de materie completă.

Cu asta, vizita mea la mezelărie luă sfîrșit. Îi mulțumii încă o dată și plecai.

În stradă mă așteptau trei prieteni, dar și aceștia prezentau curiozități extraordinare: cel dintîi era de culoare albastră, pielea corpului, din cap pînă în picioare era smălțuită cu email albastru, ca ligheanele și vasele de bucătărie. Explicația era că, în țara „specificităților”, și oamenii luau aspectul meseriei lor, iar prietenul meu era inginer într-o uzină pentru smălțuit vase. Cel de al doilea purta haine de celofan și era în întregime transparent și întunecat ca o radiografie.

— Știi că eram dintotdeauna o persoană suferindă, îmi spuse el cînd îl întrebai ce înseamnă aceasta. Îmi trebuia veșnic cite o radiografie pentru ca să știu ce am, ce mă doare, așa că m-am hotărît într-o zi să mă radiografiez o dată pentru totdeauna și să îmbrac și haine de celofan ca să pot urmări în orice clipă ce se petrece în corpul meu.

Cît privește pe-al treilea, avea niște splendizi ochi verzi și nimic deosebit, ne servi cu bomboane care observai că erau în realitate niște ceasornice ce se topeau în gură. Și chiar prietenul meu cu pielea albastră spuse: „cred că ești înaintea cu cinci minute“ — ca și cum ar fi spus „e cam acră această bomboană“. Era un artist fantezist absolut simplu, atît doar că atunci cînd băgă bomboanele în gură, observai că în loc de aîni avea mici pîpuși de porțelan și că limba îi era despicată în lanierie fine și roșii, ca o crizantemă pe care ar fi ținut-o în gură, plină de petale cărnoase și umede. Și, cînd mă uitai mai bine la ochi, văzui că sînt făcuți din două bobite de la sticlele de limonadă.

Cu acest amănunt uluitor, visul meu luă sfîrșit.

2. Există calități diferite de întuneric, cu vîrste deosebite, ca straturile geologice, există un întuneric poros și ușor, înainte de somn, care se umple de zumzete interioare și de cuvintele din trup, ca un burete care se îmbibă cu apă. Există un întuneric de cinematograf, unde abscuritatea alunecă pe frînghia de lumină și la capăt dansează în umbră și lumini pe ecran, cu acompaniament de muzică, și există un întuneric care nu conține nimic, uscat și dur ca un cărbune și care e la sfîrșitul coridorului prin care treci cînd ai respirat adînc cloroformul.

În povestirile de după operații bolnavii sînt întrebați ce senzații au avut și ce au văzut în somnul anesteziac, cînd erau întinși pe masa de chirurgie. Și eu am fost întrebat și n-am putut spune nimic, pentru că n-am simțit și n-am văzut nimic, nici munți cenușii, nici tăceri care au sunet profund, nici spații întinse pe care să plutesc. Poate că n-am văzut nimic din toate acestea pentru că am dormit adînc de tot? Mult mai adînc decît acești bolnavi. Iată, de altfel, ce s-a petrecut: Se știe că pe masa de operații toți bolnavii se zbat pînă ce adorm, și refuză să

respire cloroformul. Cînd a trebuit însă să fiu anesteziat, spre extraordinara uluire a doctoriței care îmi pusese masca de inhalat pe obraz, începui să aspir cu putere anestezicul pînă în fundul plămînilor, pînă la epuizare, ca și cum mi-ar fi fost sete și aș fi așteptat de mult anestezicul „ca să-l respir“. Era atîta violență în dorința mea de a absorbi în cîteva secunde conținutul bășicii încit, pentru a-mi evita probabil o sincopă și pentru că respirînd în mod prea puternic puteam să stric aparatul, doctorița îmi iuă masca și îmi spuse — „mai încet, te rog, respiră mai încet pentru că altfel crapi bășica... Ești un bolnav extraordinar, de obicei toți resping cu dezgust cloroformul.“

Explicația însă era cu totul alta și o țineam ascunsă în intimitatea mea. Cînd știi că trebuie să fiu operat, îmi spusei: — „Iată o ocazie minunată pentru a isprăvi cu viața în mod simplu și nedureros.“ Îmi zumzuia de mult gîndul ăsta în cap și începuse să devină o arzătoare dorință. În cîteva rînduri încercasem, de altfel, să mă sinucid, fără să izbutesc. Eram și destul de las. Îmi trebuia ceva sigur, destul de simplu și fără dureri. Cînd mi se va da cloroformul, voi înghiți puternic pînă la doza care ucide, îmi spuneam. Este o datorie simplă și ușoară și nimeni nu va ști că m-am sinucis...“

Întunericul acela a fost greu, opac și dens, însă n-a fost definitiv. Cînd m-am trezit, odaia era oblică, deplasată aproape în unghi drept și numai după cîteva secunde îi restabilii echilibrul, ca în filmele acele de cinemă, unde, timp de cîteva secunde, aparatul își schimbă înclinația și tot peisajul curge la vale, pentru a reveni exact la locul lui în momentul următor.

Pentru mine întunericul acela n-a fost suficient și aștept cu imensă dorință, cu calm, cu o răbdare cîteodată exasperantă, întunericul definitiv al morții.

Pînă atunci îmi rămîn, în viață, noaptea și ploaia, noaptea pentru visele și întunericul ei binefăcător și ploaia pentru liniștea ei, pentru

toată tristețea, toată melancolia ce răbufnesc în rafalele de apă și în vialurile ei duse de vânt, și aruncate în fereastră, în șuvoaie ce marmorează sticla cu rădăcini și copaci de picături lunecinde. În fereastră mea, dar mai bine, mai exact, în geamul compartimentului de tren unde mă găsesc cind plouă, întotdeauna pe geamul acela picurat cu stropi care n-au timp să-și facă drum, aburit și totuși destul de transparent pentru a vedea prin el, în fugă, cîmpurile cenușii și umede ce se învîrt și aleargă, firele de telegraf ce coboară și urcă misterios, și funul locomotivei albăstrii în bucle subțiri, udate de ploaie și răvășite de vînt.

În zilele însoțite mă ascund într-o odaie sumbră și dorm toată ziua, acoperindu-mă cu plapoma și căuțînd întunericul; urăsc soarele. Cînd plouă, numai atunci sufletul meu își exfoliază bucuriile, ca o plantă grasă care are nevoie de apă și se dezvoltă bine în umezeală.

Cînd plouă, călătoresc în compartimente calde, în timp ce trenul aleargă peste cîmpuri și stropii aburesc geamul. Este călătoria mea obișnuită și cea mai frumoasă. Cîteodată adorm în tren și, cînd mă trezesc, e noapte, lumina s-a aprins și afară trenul trece pe lângă stații mici, cu lumină anemice, learcă de apă, cu peroanele lustruite și negre de apă, cu un șef de gară cu impermeabil și șapcă roșie salutînd trenul, salutînd ploaia.

În raza felinarelor slabe apar atunci și dispar în goană ramurile, și frunzele îngălbenite de toamnă ale copacilor și bucățica aceea iluminată din coroana veștedă cu frunze zgribulite pare și mai sărmană, și mai închiricită de frig, și mai tomnatică, în timp ce salcîmii din jurul gării zac în noapte, uzi de apă pînă la măduvă. Este toamna și călătoria mea nu s-a mai sfîrșit de ani de zile, și ploaia n-a încetat și șeful de gară salută mereu și nu obosește.

Cînd voi ajunge va fi gara cea mare a întunericului.

Cu trăsura, la Berck, parcurgeam kilometri în ploaie și pe obraz cur-

geau șiroaiele de apă ca pe o mască de faianță pe care ar fi vrut cineva s-o spele, în timp ce cu restul trupului întins sub gutieră zăceam acoperit de o pînză dură și impermeabilă, într-un cort întim pe măsura trăsurii, unde era întotdeauna uscat și cald și mirosea a fin putred și a rîncezeală de hamuri gras unse.

În jurul orașului se întindeau dunele. Cred că toate orașele au zonele lor de tăcere și solitudine, unde vin halucinații orașului să aiureze și țiganii își pun corturile. În dunele din jurul Berckului solitudinea este însă toată nisipoasă, cocoșată și ghimpoasă, cresc pe dune ierburi ca săbiile, tot atît de tăioase și lucitoare în ploaie, și spini albăstrii cu ghemuri înfepate și foi grăsuțe. Cînd plouă, întinderea dunelor pare nesfîrșită și, din vârful vreunei coline mai înalte, marea cenușie de ierburi și buruieni se întinde ca o pată pușin uscată de lepră, în timp ce solitudinea în jur devine deodată sensibilă ca durerea într-un spital sau tăcerea într-un cimitir și simți că există în solitudine, aerul se goleşte mereu și te lasă singur și dezolat într-un peisaj murdar, ud și simplu ca o rufă pusă la muiat. Și cerul nu mai există, a devenit o ploaie mai condensată, ceva mai luminoasă și mai consistentă, întinsă peste cap, un plafon de seră călduță în care umezeala trebuincioasă plantelor a crescut pînă la a leorcăi pe pereți și a umple aerul de apă.

Există solitudini în ploaie la marginea orașului și mai cunoașteam una identică în orașul meu, lângă rîu, pe cîmpie, în gunoaie. Cînd pășeam, picioarele se infundau în pasta murdară, putredă și puturoasă, din care ieșea la iveală vreun picior de scaun, o cutie de tîniehea cu capacul rînjit hidos, un ciine mort, dormind liniștit în tovărășia viermilor care foiau alburii cînd întorceam cadavrul, bucăți de panglică extraordinar de albastre și cite o plantă cu frunze hrănite în putreziciune, firavă îndeajuns pentru a nu rezista la răvășitul gunoaielor, toate resturi și urme de viață ca epave ale unui vapor scufundat în

marea aceea imobilă și clișoasă, fumegîndă în ploaie, puturoasă, ah! puturoasă...

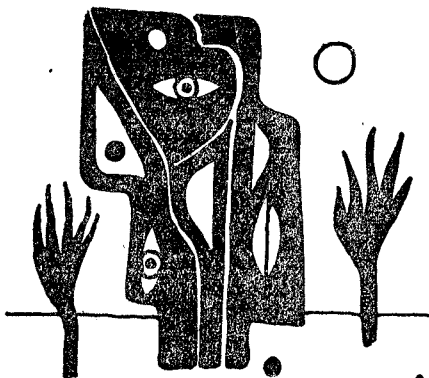
Cred că acolo fetițele, prietenele mele, ar fi găsit mărgelile splendide. În copilărie locuiam lângă un magazin cu mărunțișuri unde se vindeau și mărgelile pentru țărani, mărgelile mici și roșii, mai ales, ca picături de singe închegat, ori sticloase ca niște picături de mercur, ori albastre și mari ca boabele gutului de curcan, dezumflate.

Toate lăzile de gunoi ale locatarilor se înșirau în curtea comună, lângă un zid. Acolo veneau să caute mărgelile fetițele, prietenele mele, în lada negustorului de mărunțișuri. Mai ales dimineața, cînd se aducea gunoiul de la măturatul prăvăliei, pentru că negustorul, miop, cînd vindea mărgelile, scăpa pe jos cîteva, întotdeauna. Fetițele cotrobăiau în murdăria unde venea și negustoreasa să arunce capul și picioarele de la găina (sacrificată) pentru prînz, și măruntaiele ca niște coliere puțin elastice și umede, dar splendide, cu reflexe roșiatice și irizate în nuanțe albastrii și cîteodată în relief, cînd intestinul era încă plin de grăunțe nedigerate. Cu coherele de mațe erau amestecate și mărgelile, — și fetițele cotrobăiau cu bețișoare lungi și scoteau delicat, cînd se ivea, mîrgica sclipitoare.

Pentru a găsi mai multe și mai frumoase însă, ar fi trebuit să mear-

gă pe gunoaiele din marginea orașului. Erau gunoaie pentru căutat mărgelile o viață întreagă și întilneam oameni murdari, cu saci în spate, care le rătăceau încet, cu atenție. Și apăreau obiecte de metal, de lemn putred și, rătăcind mereu, apărea tot ceea ce (se afla) în casele, în odăile în care oamenii își petrec viața în fiecare zi, obiectele cele mai scumpe pe care le cumpără în magazine și le aduc acasă învelite în hîrtie subțire de mătăsă pentru a le așeza pe etajere, toate lucrurile lor scumpe și dragi, pentru care urlă atîta cînd un servitor le sparge, sau dispar, sau se strică puțin de tot, și cărțile rare, și covoarele, și statuetele de porțelan, toate veneau aici în fragmente, plesnite, rupte, stricate, cu aspect lamentabil, amestecate cu mațe puturoase și viermi, în gunoiul care își fumega murdăria în ploaie.

Tot ce înconjoară viața omului e pentru viermi și gunoi, exact ca și trupul lui, și omul sfîrșește în puțoare, cu tot cortegiul de obiecte fine din viața lui. Totul era destinat corupției și putreziciunii, iată ce învățăm pe cîmpul de gunoaie, și învățatura m-a pătruns pînă în măduva oaselor, încît nu țin la nici un obiect și nici la trupul meu. Totul va putrezi pentru a fi absorbit apoi de întuneric, pentru totdeauna.



emil manu

gib i. mihăescu

(contribuții documentare)

Opera lui Gib I. Mihăescu a reintrat în actualitate prin cercetările și comentariile critice recente. În întâmpinarea unei reconsiderări mai radicale și a unei reeditări mai cuprinzătoare, studiul nostru intenționează să prezinte date și documente, unele inedite, privind viața și opera scriitorului. Unele documente se referă la operă, în special la lucrările dramatice, altele privesc relațiile scriitorului și în genere biografia.¹⁾ Am selectat din numeroasele informații primite de la familie și de la prieteni numai pe cele mai interesante, care privesc direct activitatea sa literară și ziaristică.

I. Viața

S-a născut la 23 aprilie 1894 lângă Drăgășani, în satul Călina.

Străbunicul dinspre tată, un oarecare Mihai, fusese stegar în oastea lui Tudor Vladimirescu și venise din Gorj sau Mehedinți. Numele scriitorului se numea pînă de curînd al Stegarilor. Numele de Mihai s-a păstrat pînă la tatăl romancierului, care a transformat pe Mihai în Mihăescu. Gib a semnat o bună parte a articolelor sale cu pseudonimul „Gh. Stegaru“.

¹⁾ În legătură cu biografia s-au publicat în ultima vreme cîteva articole și studii în care s-au strecurat și erori; cercetarea noastră vine să pună lucrurile la punct într-un spirit nepolemic. Printre informațiile eronate cităm: Dan Smîntănescu l-a „cunoscut“ pe Gib I. Mihăescu „în anii de sbucium 1934—1938“ (Tribuna din 23 XI. 1967); ori este bine știut că scriitorul murise în 1935 19 oct. etc.

Tatăl scriitorului, Ion Nilă Mihăescu, făcea avocatură, ca apărător de modă veche, cu diplomă de la Tirgoviște (fusese grefier). Mama Ioana, e fiica din flori a unei călugărițe de la Mănăstirea dintr-un lemn.

Copilărește la Drăgășani, unde tatăl își exercita profesiunea. Verile le petrecea în satul Călina, la via Grosărea. Au fost 12 frați, unii din ei cu reale talente artistice: Ioniță, „pianist“ (mort la 25 de ani), Alexandru, „autor de schițe“ (mort la R. Vilcea, în timpul stagiului militar), Nicolae, „poet“ (mort încă în liceu), Mihail, „pictor“ (mort în 1921, la 28 ani), Steliana, Ileana, Ecaterina, Emilian etc.²⁾

În 1902 este elev în cl. I de liceu la Craiova, clasa a II-a o face la Slatina. Se pare că nu era suficient disciplinat, deoarece e eliminat de la liceul din Slatina în 1903, împreună cu alți cinci prieteni, pentru că spărseseră dulapul cu dulcețari al gazdei. Repetă clasa la Craiova. În liceu se distinge la partea literară; are note slabe la matematici. În cursul superior urmează secția clasică.³⁾

Urmează fără prea mult entuziasm facultatea de drept din București. Cînd începe să scrie, prin 1919, Gib era „un student întîrziat“. Așa și-l amintește prietenul său Cezar Petrescu. În perioada studiilor universitare scriitorul e mobilizat, întîi ca elev la școala militară, mai apoi ca ofițer. Aceas-

²⁾ În copilărie văzuse pe un oarecare Gabor vînzînd ziare. Îi plăcuseră mult vocea și prestanța acestui „ziarist“ și-și imagină adesea o profesiune similară. Avea patru ani cînd își confecționă primul pachet de ziare și cînd „îmîntînd pe Gabor, strigă :

„Luați ziare de la Gib ziaristul“ (nu putea spune Gabor). Colegii de joacă l-au poreclit de atunci Gib, nume pe care l-a adoptat mai tîrziu în literatură; prenumele real Gheorghe. (Informație de la Elena Gib Mihăescu).

³⁾ Într-o scrisoare îi anunță pe avocatul Ion Mihăescu că „este al IV-lea din clasă“. Tatăl este foarte mîndru de redresarea fiului său la carte. Surpriza a fost însă foarte mare cînd a aflat oficial că în clasă nu era decît patru elevi. (Informație de la Elena Gib Mihăescu).

tă campanie se oglindește mai ales în primele sale schițe și nuvele. Războiul, cu toate grozăviile lui, proiectate mai ales în interiorul sufletului omenesc, l-a preocupat pe Gib I. Mihăescu care-și începe activitatea o dată cu Camil Petrescu. Printre ofițerii citați pentru acte de eroism la Muncel și Mărășești e și studentul din anul al II-lea al facultății de drept Gh. Mihăiescu.

În anul 1919, refăcut după război, își continuă studiile universitare; locuia într-o mansardă săracă împreună cu un coleg bolnav și scria. Printre operele de debut se numără și un volum de versuri nepublicat.⁴ În 1919 publică primele schițe în revista „Lucaefărul”, semnate de G. Mihăescu. Numele i se pare banal și-l adoptă pe Gib.

Tatăl scriitorului, un om întregu și cu mult spirit practic, nu se bucură deloc văzându-i „operele” din Lucaefărul. Mai mult chiar, se supără și-l invită la „seriozitate”. În acest an moare mama scriitorului. Pentru trei luni îl găsim funcționar la Ministerul Instrucțiunii⁵.

Cunoscut cu Cezar Petrescu mai mult prin redacția, Gib I. Mihăescu, la sfatul acestuia, își intensifică activitatea literară. Cezar Petrescu a văzut în timidul său prieten un real talent. Ei se hotărâsc să plece la Cluj unde aveau de gând să înceapă o viață nouă.⁶

Momentul era divers; războiul pusesese oarecum hotare între mentalități, dar cei doi prieteni erau dezamăgiți. Visurile lui Radu Comșa din „Întunecare” pentru care luptaseră și ei erau simple minciuni. În această „întunecare”, burghezia nu mai avea timp pentru probleme. Bucureștii nu mai aveau loc pentru o mișcare spirituală de reabilitare a idealurilor. La Cluj, acțiunea lui Cezar Petrescu și Gib I. Mihăescu

primește un sprijin efectiv din partea localnicilor. Ei scot gazeta „Infrățirea”, lucrează în redacția ziarului „Voința” și întemeiază la 1.V.1921 revista „Gindirea” (ajutați și de Adrian Maniu, Lucian Blaga etc.)

În 1923, scriitorul se întoarce la București, unde-și încheie lunga studenție (1916—1923) și se hotărăște să asculte sfatul tatălui său: să se îmbogățească. Pentru aceasta, pleacă la Chișinău ca avocat. Dar nepracticul Gib e nevoit să ceară telegrafic bani de tren pentru întoarcere.

În martie 1924, avocatul Ion Mihăescu moare iar Gib e nevoit să se stabilească la Drăgășani (1925—1929). Avocatura nu-l pasiona; scria aproape toată ziua și trecea pe la judecătoria formal. Îi părea rău de clienții cu necazuri și nu le cerea nici un ban. Acest avocat anacronic apăra întotdeauna pe cei mai săraci împlicinați, care vorbesc până azi de „bunătatea domnului Gib”.

La Drăgășani, Gib a scris volumul de nuvele „La Grandiflora”, romanul „Brafal Andromedei” și piesa „Pavilionul cu umbre”.

Drăgășanii este un târg liniștit, cu soare și praf, înconjurat de podgorii, un amestec pitoresc de oraș și sat. Pe locul unde a fost Grandiflora nu străjuiesc decât vreo trei boschete părăsite, dar localnicii și-l amintesc cu dragoste pe Gib. Toți orașul nu are nici măcar o stradă cu numele lui. Casa în care a copilărit și-n care a scris e un prozaic depozit de sare și petrol lampant.

La Drăgășani și-a început, în frumoasele nopți de august, studiile și experiențele de astronomie. A citit mult în acest domeniu, vrăjit de muzica sferelor, și-a comandat tratate și chiar o lunetă de la Paris, în locul aceleia pe care i-au distrus-o nemții în 1916. Pasionat de imensa vrajă a cerului înstelat, inventase și un dispozitiv special pentru luneta cumpărată, dispozitiv care a atras atenția Institutului astronomic din București. Luneta se

⁴) Informație de la Elena Gib Mihăescu

⁵) Mărturisire, într-o scrisoare. Biblioteca Acad. R.S.R., manuscris 45/1957

⁶) În primăvara lui 1920 se iviră disensiuni între redacția unde lucrau și direcția partidului care-l patrona (N. Manolescu după Cezar Petrescu, în *Viața românească* nr. 6—7/1963 pag. 284—285).

păstrează încă într-o magazie a casei de la Drăgășani, iar caietele cu schițe și calcule de astronomie sînt în posesia unor rude.

Astronomia l-a pasionat cu furia unei posesiuni spirituale. Prietenii își amintesc și acum lecțiile de astronomie de pe Calea Victoriei, interminabile, cu explicații practice pe boltă și cu elogii pentru poezia lui Holderlin și Novalis.

În manile astronomice ale lui Gib. I. Mihăescu găsim o încercare de evadare din lumea instinctelor, un colț de liniște în ritmul trepidant al goanei burgheze după satisfacții lipsite de ideal, o salvare spirituală. Autorul însuși e un Andrei Lazăr strivit de prejudecăți de indiferență și egoismul burgheziei provinciale, care se bălăcea într-o viață lipsită de poezie.

Modest, singuratic, cu o ușoară înclinare a capului, zîmbitor, cu o concentrare maximă de duioșie în ochii de copil, Gib I. Mihăescu a trăit departe de viața de cafenea și birfă. În 1929 este chemat la București ca șef de secție la Direcția Presei, post pe care l-a ținut pînă la moarte. A colaborat la „Gîndirea”, „Revista fondaților”, „Viața Românească”, „Scrisul Românesc”, „Cronicarul”, „Calendarul”, „Curentul”, „Cuvîntul” etc. Nu s-a atașat niciodată ideilor politice ale gazetelor la care colabora. Trăia intens în mijlocul familiei, unde se simțea cu adevărat fericit. În București a locuit pe str. Nic. Velicescu 4, pe lângă Parcul Libertății, într-un mic apartament. Stătea mai toată ziua în casă, se scula de la ora șase dimineața și se apuca de scris. Zilnic citea soției cite 18—20 pagini cerîndu-i părerea.

Avea o corespondență bogată. Se păstrează numai scrisorile către Elena Mihăescu (soția), Cezar Petrescu, Corneliu Moldovanu, Apriliana Medianu și Susanne Dovalova din Bratislava, care i-a tradus în slovacă romanul „Rusoaica”.

Gib era de o robustețe surprinzătoare și de o vitalitate excepțională. Moartea timpurie (19 octombrie

1935) a venit ca o lovitură illogică a naturii.⁷

Pe masa de scris i-a rămas nerminat la pagina 80 romanul fărâncesc „Vămile văzduhului”. Cartea îi fusese cerută de efemera editură „Pantheon” din Brad. În proiect mai avea un roman pentru editura „Adevărul”, intitulat „Upercut”, conceput ca o acțiune de demascare a burgheziei bucureștene, un volum de nuvele „Poarta de fier” și drama „Tabloul”, dramatizarea nuvelei cu același nume. În 1936 i s-a acordat postum Premiul Național pentru proză.

În afară de volumele tipărite, scriitorul a mai depus la Teatrul Național două piese „Sfîrșitul” (după nuvela cu același nume din volumul Vedenia) și „Confrății”.

„Rareori s-a ivit în publicistica noastră literară un scriitor mai dezinteresat, mai lipsit de patimi scri-

⁷ În august 1935, scriitorul fără să consulte un medic pleacă la mare. Visa să scrie un roman cu marea, visa plaja cu toate mirajele ei și-n fantezia romancierului plecarea la mare devenise o obsesie. A sosit la Mangalia la 3 august 1935; duminică 4 august, înroșit de soare a avut o temperatură de 40 grade; luni 5 august a simțit că-l dor rinichii.

Această afecțiune a rinichilor s-a complicat și crizele au revenit mai ales în septembrie pe cînd se găsea la Drăgășani. Internat la sanatoriul „Martin Luther” din Sibiu, la 16 septembrie 1935, scriitorul credea că se va întoarce curînd. Soția și cele două fete, Mira și Ioana, îl așteptau la București.

În scrisorile trimise, puține la număr, Gib ascundea boala ca să nu-și mîhnească familia. În scrisoarea din 18 septembrie 1935, își descrie suferința.

Boala îl ținutise la pat definitiv. Alături de criza renală se deschisese o veche afecțiune pulmonară.

La 24 septembrie, scrie soției: „Dacă vii adu-mi și mie un coș cu struguri”. Era în această dorință toată nostalgia primară a Drăgășanilor lui.

Luni 7 octombrie 1935 Gib. I. Mihăescu primește o scrisoare semnată de fetițele lui, cele două „cicirici”; a plîns, și-a prins fruntea grea în palme și a părăsit sanatoriul. A trebuit să coboare la Drăgășani. Peste cîteva zile e dus la București la Sanatoriul Diaconeselor și apoi la Spitalul gardienilor publici. În noaptea de vineri spre sîmbătă 19 octombrie a murit.

Mormîntul de la Drăgășani e trist, umbrit de liliaci și salcîmi.

itoricești decît Gib. I. Mihăescu⁹ spune undeva. Șerban Cioculescu.⁹

II. Documente și referințe

In 3 martie 1928 Teatrul Național din București prezintă în regia lui Soare Z. Soare drama lui Gib I. Mihăescu „Pavilionul cu umbre”. Distribuția este excepțională, în frunte cu Marioara Ventura. Cincinat Pavelescu comentase într-o epigramă evenimentul :

*O, Gib, Venturei totdeauna
Ar trebui să i te-nchini
Că-n pavilionul tău cu umbre
A pus divinele-i lumini.*

Piesa l-a preocupat îndeaproape pe autor. Din corespondența cu Corneliu Moldovanu, director al Teatrului Național pe atunci, reiese că împreună cu regizorul citise cu atenție textul stabilind condițiile punerii în scenă :

București 4 februarie 1928

Mult stimată Doamnă Director General,

Din grija mai mult decît binevoitoare ce ați avut-o la distribuirea rolurilor, în piesa mea, am crezut că e cu totul inutil să mai fiu preocupat de alegerea actorilor sau a directorului de scenă și aceasta cu atât mai mult cu cît printr-o fericită — pentru mine — coincidență, intențiunile mele s-au nemerit a fi într-o perfectă concordanță cu sigurele Dv. cunoștințe asupra însușirilor fiecăruia din artiștii ce mi-ați indicat.

Apropiindu-se însă reprezentațiile D-nei Ventura și cum Dl Enescu era ocupat cu pregătirea FEDREI și a MEȘTERULUI MANOLE așa că, material, nu avea timp să se ocupe de piesa mea, am rugat pe Dl Soare Z. Soare, care pregătea numai LORENZACCIO, și cu care, încă de astă-toamnă stabilisem unele puncte de vedere asupra reprezentării piesei mele, ca să se

⁹ Revista Fundațiilor II, 12, 1935 „Gib Mihăescu, pag. 628.

preocupe dînsul de PAVILIONUL CU UMBRE.

Îmi place să nădărduesc domnule Director General, că nu-mi veți nesocoti rugămîntea de a încredința direcția de scenă a piesei mele d-lui Soare Z. Soare, cu care am recitat-o în amănunt stabilim în comun tot ce anticipează punerea ei definitivă în repetiție.

Mulțumindu-vă din nou pentru concursul ce l-ați acordat de la început PAVILIONULUI meu, vă rog să primiți asigurarea recunoștinței mele.

Gib I. Mihăescu¹⁰

În afară de Sfîrșitul (dramatizarea nuvelei Vedenia), respinsă de comitetul de lectură al Teatrului Național,¹⁰ lui Gib I. Mihăescu îi aparține și comedia Confracții, aflată de noi printre manuscrisele inedite.¹¹ Eroii piesei sînt avocați; autorul cunoaște bine această profesiune pentru care n-a manifestat prea mult entuziasm. Piesa are caracter de farsă și se deosebește de restul lucrărilor sale prin faptul că autorul nu mai pune probleme ci jonglează numai cu situații comice intens satirice. Textul este insuficient finisat deși nu face parte din categoria manuscriselor neterminate (Vămile văzduhului, Upercut). Confracții constituie un document interesant în evoluția scrisurii lui Gib Mihăescu, marcînd o evadare din tematica erotică, obsesivă, orientîndu-se spre o realitate mai lucidă, deși mai lipsită de profunziuni psihologice.

În perioada petrecută la Cluj trduce împreună cu Leonard Paukerov drama lui Francisc Molnar „Liliom”, legendă de suburbie în șapte tablouri și un prolog scenic (Cluj, 1922, Tipografia „Gazeta Ardealului”, 112 pag.).

S-a discutat prea puțin despre activitatea de ziarist a lui Gib Mi-

⁹ Biblioteca Academiei R.S. România, Manuscrise nr. 102/1955.

¹⁰ Apud Șerban Cioculescu: Gib I. Mihăescu în Revista Fundațiilor II, 12 dec. 1935, p. 635.

¹¹ În colecția noastră actul III și IV.

hăiescu. Prezența sa în câmpul publicistic este deosebit de bogată. A scris cronici, articole, note, mențiuni, pamflete. Cercetătorul atent ar putea întocmi un interesant și valoros volum din activitatea sa ziaristică.

În interviuri ca și în articole Gib Mihăescu pledează pentru o proză a sufletului citadin: „Proza cea nouă e proza scafandrilor sufletului (...). Zăcămintele cele mai profunde... le oferă, firește, subconștientul individului orășean (...). Iată de ce (...) amatorul de aspecte sufletești tot mai inedite a fost nevoit de la sine să părăsească pastoralul ... și să se îndrepte spre atmosfera mai tulbură a orașului.” (Cronicarul I, 3, București, 31.V. 1930).

Documente elocvente care oglindesc soarta scriitorului de acum trei decenii și ceva sînt articolele publicate cu ocazia zilei cărții în 1933. Scrise în anul marilor frământări și lupte muncitorești, ele pledează și pentru o mai corectă înțelegere a atitudinii scriitorului față de lume și viață:

„Sîmbătă va fi, așadar, ziua cărții. La Teatrul Național, Societatea scriitorilor Români și Asociația Editorilor vor inaugura tîrg în regulă. Artiștii celebre sau deocamdată numai frumoase vor face oficiul Dlui Mișu de la Cartea Românească sau Dlui Morărescu de la Ciornei. Autorii înșiși vor fi de față să împartă autografe sau să ajute grațioaselor vinzătoare la desfacerea produselor proprii, confecționate în zile sau în nopți de inspirație sau de trudă amarnică plătită cu venin și cu singe.

Alții vor cerceta poate localurile și instituțiile publice oferindu-se opera bunăvoinței sau indiferenței plictisite ori chiar ironice și arogante. Dar nădejdea va fi mai mult la cei tineri — ei vor ști să înfrunte cu bărbăție, mai ales, acest zid chinuzesc al indiferenței care desparte cea mai mare parte a milioanele de români de literatura lor, ce de bine de rău, e a lor, zămislită de

ai lor, cu ale lor, în mijlocul lor (...). Iată-ne constrinși să luăm toiașul sușului celui greu, prin praful inecăcios al umilinelor, prin mărcinișul compact al negășirii, al clevetirii slăbănogilor și estropiaților, al imposturii nemernice demascate și svîrlită cu scîrbă deoparte” (Cronicarul IV, 15, București, 20.V.1933). Încă de la debut în Hiena (III, 4, 5.XI.1922, pag. 12) sub semnătura Gh. Stegaru demasca pe potențaii vremii prin pamfletul Femeia invizibilă.

Într-un articol rămas în manuscris, vorbind despre necesitatea traducerilor din literatura universală arată că din 18 milioane de locuitori ai României citeau numai cîteva mii:

„Unul din neajunsurile adînc simțite ale culturii românești a fost, desigur, pînă nu demult, absența totală de transporturi în grațul nostru a marilor capodopere universale. Fie că lipseau de tot, fie că erau incomplet și inconvenabil traduse, textele acestea sacre ale literaturii tuturor timpurilor erau ca totul ignorate de marelui cetitor anonim român. Ele nu erau cunoscute decît parțial, în rezumate, adică atît cît puteau permite antoloziile didactice absolvenților de liceu, mai puțin curioși ori nefamiliarizați cu o limbă străină. De aceea indigenizarea lor în cartea românească forma de mult dezideratul culturalilor noștri, deziderat care era cu atît mai imperios proclamat, cu cît nimeni nu se apuca să-l realizeze. De aceea curiozitatea virgină a marelui cititor român din care scîdem zestrea deplorabilă a literaturii române de 5000 cititori la 18 milioane locuitori...” (Biblioteca Academiei R.S. România, manuscrise, 45/1957).

Citatele prezentate fragmentar aici sînt reprezentative pentru problemele operei sale de ziarist, operă total neglijată. Chiar dacă aceste articole nu mai pot fi utilizate azi ca lecturi directe, folosesc cu prisosință pentru fixarea profilului spiritual al autorului lor.

georgeta horodincă

marin preda, prozator modern

Primul volum al *Moromeților* este romanul unui moment în care „timpul era foarte răbdător cu oamenii“. Personajelor din scenă, prin supraimpresiune, li se alătură imaginea transparentă a unei zeități innesisabile, dar în a cărei implacabilă companie se încheagă și se destramă destinele omenești: Timpul, singurul erou etern, devenirea însăși, schimbarea și senzația schimbării, cum explică Proust, care practica o dialectică foarte subtilă.

Prin afinități care călătoresc subteran, rădăcini ale unor plante care afară la lumina soarelui înfruntă fiecare în alt fel vântul și ploile, Marin Preda năzuiește să capteze timpul în felul lui Proust sau Thomas Mann. Ce este în deifinitiv *Muntele vrăjit* dacă nu romanul unui moment în care de asemenea timpul era foarte răbdător cu oamenii? Numai evenimentele primului război mondial au putut să-l sustragă pe Hans Castorp universului ermetic al unui munte care nu era totuși mai vrăjit decât alții. Timpul era acela care nu mai avea răbdare cu el. Și pe Ilie Moromete, din „lunga stare depresivă“ în care căzuse după trădarea feciorilor, avea să-l scoată nerăbdarea vremurilor vertiginos accelerate de izbucnirea celui de-al doilea război mondial.

Primul volum al *Moromeților* începe și se termină cu invocarea acestui participant nevăzut la acțiune, care, după ce se arătase bun și îngăduitor cu țărani din satul lui Ilie Moromete, se pregătește să se supere, poate tocmai din pricina neînțelegerii de care dau dovadă oamenii. Stînd ia sfat dinaintea fie-

răriei lui Iocan și făcînd politică sâtenii glumesc pe seama regelui Carol, „primul plugar al țării“, presupunînd cu umor că iese, ca și ei, primăvara cu plugul, din palatul lui, să-și are pămîntul, „cam un pogon și jumătate“. Certurile dintre guvern și opoziție le produc o mare plăcere pentru că părțile adverse, în rivalitatea lor, dau la iveală adevăruri sociale dureroase, dar felul cum funcționează mecanismul însuși, succesiunea la putere a unor partide politice lipsite de orice principii, le scapă. Ei înșiși sînt „liberali“ sau „țărăniști“ după exemplul unor oameni politici cu care nu au nimic comun. Ironia țărănească este usturătoare însă ineficace. Ca o sămîntă risipită la întîmplare, ideea că ar putea să lupte împotriva inechității sociale apare din cînd în cînd în mintea prietenilor lui Moromete dar rămîne în faza unei neputințe constatate. Și totuși viața acestui sat din cîmpia Dunării desfășurîndu-se „fără conflicte mari“, năzuiește inconștient spre un nou meridian al istoriei. Trecerea timpului nu se deapănă fără consecințe; ea ruinează, agravează, macină, surpă într-o parte pentru a produce în altă parte acumulări care pot deveni la un moment dat decisive, într-un cuvînt se încarcă pe nesimțite de istorie, de semnificațiile epocii care se apropia de tragicul ei sfîrșit dar nu știa că-i este dat să moară, după cum se născuse, într-un nou război mondial. Ruina gospodăriei lui Moromete reproduce în mic ruina acestei epoci pașnice, preiudiu al unor mari și repezi prefaceri. În căraușia lui, timpul care duce cu sine oamenii și viața lor, se pregătea să pună capăt și să vestească un început. Primul volum al *Moromeților* este romanul acestei presimțiri pe care o trăia, fără să o înțeleagă, lumea dinaintea celui de-al doilea război mondial și pe care oamenii o percepeau fiecare în parte sub forma unui timp al său personal, apărât de mari drame colective și curgînd dinspre naștere către moarte ca un fluviu liniștit.

Firește, dacă într-un moment de acalmie a istoriei, undeva în câmpia Dunării, un țăran care începea să nu mai fie tânăr, nătrea speranța că mica lui gospodărie echilibrându-se economic îi va aduce seninătatea înțeleaptă a omului care, după ce și-a rezolvat problemele materiale, are timp să le uite și să se gândească la tot ce începe dincolo de umilitoarea lor tiranie, destinul lui îi pare împlinirea mai mult sau mai puțin exactă a voinței și pricereii sale. Existența vreunei puteri exterioare se pierde pentru el în vastitatea unui univers prea mare pentru ca mica lui fișie de pământ să aibă vreo importanță sau să suscite vreun interes. De aceea Ilie Moromete caută să se îngrijească singur de soarta lui și a familiei, gospodărindu-se cât mai chibzuit și străduindu-se în același timp să dea un sens cât mai elevat existenței sale de om. Relațiile cu Dumnezeu le lasă în seama Cătrînii, biserică din fire, el îndeletnicindu-se cu elaborarea unei filozofii personale pe care i-o inspire, fără să-și dea seama, poziția lui de mijloc între sărăcimea satului și chibzurime.

În epocile calme, când fața istoriei devine invizibilă, oamenii își sporesc înțelepciunea săpîndu-și, asemeni lui Candide, propria lor grădină. Așa făcea și Moromete. Uitîndu-se peste gard, avea sub ochi exemplul degradant al lăcomiei omeștii. Vecinul său, Tudor Bălosu, era stăpînit de patima înavușirii. Făcea speculă cu cereale și cumpăra pământ cu o aviditate de care lui Moromete îi era silă. Dacă ieșea la poartă și se așeza pe stînoaga poșteii așteptînd să treacă cineva cu care să se apuce la sfat, înțeleptul Moromete nu era deloc încîntat dacă acest cineva era vecinul său. Bălosu nu avea detașarea sufletească necesară unei discuții „gratuite” sau întrecerilor pașnice de idei. Cu Bălosu nu se putea vorbi decît despre pământ și despre bani. Nici Țugurlan nu era un om care să aprecieze frumusețea unei discuții în sine. Prea sărac pentru a avea chef de glumele care se făceau dumineca în poiana

fierăriei lui Iocan, ulcerat în demnitatea lui de mizeria vestită în care se sbătea, Țugurlan umbra veșnic întunecat, ostil tuturor, susceptibil și iritabil. Copilul lui nu avea voie să se ducă la Moromeți unde, în serile lungi de iarnă, Niculaie citea cu glas tare povești iar asistența gusta momente de tihnă. Moromete, privind în dreapta și în stînga lui, trăgea deci concluzia că nu e bine să fie nici prea bogat, nici prea sărac. El se simțea liber atunci cînd sărăcia nu-i bătea la ușă iar patima îmbogățirii nu-l îmboldea cu neliniștea lăcomiei. Nu era nevoie de mare lucru pentru a putea trăi pe lume, trebuia să fie „deștept”, să te ferești de primejdii și ispite, să ai atît cît îți trebuie ca să-ți păstrezi omenia și disponibilitatea sufletească pentru a da existenței o nobilă aură spirituală. Toate aceste iluzii erau posibile numai pentru că în acel moment, cu cîțiva ani înaintea celui de al doilea război mondial, timpul mai avea răbdare cu oamenii. Curînd stabilizarea micii gospodării țărănești avea să se dovedească iluzorie: o singură vară i-a fost de ajuns lui Moromete ca să se trezească din optimismul lui, iminența ruinei economice antrenînd concomitent îndoiala asupra întregului său sistem de viață. Feciorii dintr-o primă căsătorie, numai momentan copleșiți de darul de povestitor al lui Moromete, au tras în curînd, din aventurile lui la munte, concluzia vulgară că tatăl lor nu știe să vîndă grîul la prețul cel mai ridicat. Nemulțumiți de purtarea tatălui, veșnic ațîțați împotriva lui de Guica, sora lui Moromete, și dornici de avere, feciorii mai mari hotărîsc să nu se mai lase „furați” și nedreptățiți din pricina fraților vitregi. Moromete este astfel chemat la o tristă realitate de ura feciorilor săi, de setea de avere care nu mai viețuiește undeva în afară, în bătaura vecinului, ci dă năvală înăuntru, destrămind țesătura propriei sale familii. După fuga feciorilor care i-au furat caii și oile, Moromete, înfrînt și resemnat, arată

consătenilor lui o nouă înfățișare, aceea a unui om trezit dintr-o lungă amăgire :

„Dar cu toată aparenta sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stînd ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzînd cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind. Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfîrșea.

Din Moromete cunoscut de ceilalți rămase doar capul lui de humă arsă, făcut odată de Din Vasilescu și care acum privea netulburat de pe polița fierăriei lui Iocan la adunările care încă mai aveau loc în poiană“.

Istoria amărăciunii lui Ilie Moromete, atît de precis situată în cîmpia milenară a Dunării are izul istoriei românești și a dramei pentru pămînt din literatura lui Slavici și Rebreanu; specificul ei nu o transformă totuși într-o insulă de solitudine într-un secol care se încălzește la flacăra altor preocupări. Acest țaran român care „nu se îndoiește niciodată de limpezimea minții lui“ și care descoperă deodată tocmai în momentul în care soarele vieții trecuse de amiază că a fost prins într-o „capcană“, trăiește o criză bine cunoscută secolului nostru, are o revelație care se numește cu o expresie foarte răspîndită „prise de conscience“, se încadrează, cu alte cuvinte, într-o istorie mai vastă decît aceea națională. Lumea care îi apăruse întotdeauna lui Ilie Moromete ca o structură rațional organizată, în care trebuia să ai doar puțină „deșteptăciune“ ca să poți trăi, îi apare dintr-o dată într-o lumină stranie, tot eșafodajul social nu numai că nu are îndreptățirea unei organizări prielnice omului și rațiunii lui, dar este, dimpotrivă, astfel construit încît să-l inducă în eroare și să-l descumpănească. Deodată, universul în ale cărui legi Moromete crezuse, devine pentru el dintr-un cămin al omului, sediul unui straniu exil, descoperire pe care, într-un fel sau altul, au făcut-o mulți eroi ai literaturii moderne.

Divorțul cu lumea în care trăiește îl împinge inevitabil pe om și la

dezordine interioară. Moromete își dă limpede seama că îl pîndește dezechilibrul lăuntric, experiența lui revăzută în această lumină este concludentă: „El simțea că primejdia care-l amenința, aceea de a-și pierde pentru totdeauna liniștea și de a nu mai putea să se înțeleagă cu oamenii, era cu mult mai mare decît aceea care ar fi urmat pierderii pămîntului pe la capătul căruia se plimba acum. Să ajungă să urască oameni necunoscuți, cum se întîmplase în ziua aceea cînd mergea cu Niculaie pe drumul de munte, să urle și s-o amenințe pe mama, sau și mai rău această pornire turbure împotriva unor oameni care de fapt nu făcuseră decît să glumească, cum se întîmplase chiar adineauri cu cei care îl întîmpinaseră la rîspintia aceea de uliță, ce puteau să însemne toate astea?“

Ilie Moromete trăiește într-o formă particulară, un proces istoric pe care l-au străbătut în literatura modernă eroi atît de diferiți ca ai lui Faulkner, Sartre sau Alberto Moravia. Și deși cățile lui Marin Preda au fost deseori discutate în raport cu nume de talie universală ca Dostoievski, Faulkner, Caldwell, asemănările sînt mai degrabă întîmplătoare cu toate că — sau poate tocmai de aceea — semnificative. Universalitatea virtuală a *Morometilor* rezidă în faptul că romanul întîlnește unul dintre curentele de marensiune ale literaturii contemporane, în interiorul căruia se adună energii pornite independent, din direcții diferite. Acest țaran român pune în lumină prin eșecul ambițiilor și iluziilor sale, o nouă înfățișare a întîlnirii omului cu propriul său destin, — o putere care lovește orbește înstrăinîndu-l de lumea devenită în mod incomprehensibil adversă, face în felul său o experiență pe care au făcut-o altădată și eroii lui Malraux. Moromete interpretează totodată această experiență într-un mod propriu, nutrînd convingerea tulburătoare că, în ciuda absurdului care secătuiește și seceră existența omenească, lumea aceasta trebuie să aibă undeva un înțeles. Mai mult

decît atît, Moromete hotărăşte să „pătrundă“ prin „întunericul“ care a năvălit în lume şi în viaţa lui. El este în primul volum al romanului un erou al eşecului, aşa cum sînt mulţi în literatura contemporană, dar un erou care suportă cu demnitate acest eşec, fără să se identifice haosului exterior; dimpotrivă, chiar pasivitatea lui are caracterul unei rezistenţe lăuntrice, obscure dar tenace, are ceva din încăpăţinarea sănătoasă a ţăranului.

Sugestia pe care ne-o oferea sfîrşitul primului volum nu se realizează însă în cei de-al doilea, deoarece Marin Preda are simţul realităţilor. Ilie Moromete nu reuşeşte să pătrundă „întunericul“; dacă în forma ei nebuloasă, adînc omenească dorinţa de a afla înţelesul acestei lumi are aburul nobil al marilor insatisfacţii fecunde, realizarea ei ar depăşi puterile bietului filozof din Siliştea-Gumeşti şi, poate, nu numai pe ale lui. De aceea Moromete, „schimbîndu-şi firea“, este de fapt acelaşi erou aflat în situaţia de a face faţă unor condiţii cu totul noi.

În cel de-al doilea volum al *Morometilor*, Timpul îşi arată mai clar cele două infăţişări ale sale care în momente paşnice par să se confunde: una parcimonioasă şi modestă care e timpul individual, cealaltă superbă, vastă, îndreptîndu-se spre eternitate şi purtînd numele de istorie. Deoarece abia în cel de al doilea volum se petrec evenimente care fac parte din existenţa comună a unei societăţi întregi şi care măsoară viaţa umană cu altă măsură decît aceea a faptelor, meritelor sau greşelilor personale.

În Siliştea-Gumeşti, istoria pătrunde mai întîi sub forma hîrţiilor cu chenar negru care vin în locul celor plecaţi pe front şi care, umplînd satul de văduve şi orfani, nu ocolesc nici casa lui Moromete. După război, această măreaţă lucrare a Timpului ia forme prozaice, numindu-se plan de colectări, cote, neghină, campanie de recoltare, etc. căci numai rareori îmbracă istoria vestmintul solemn care convine rolului său princiar. Într-o formă con-

tradictorie, fragmentată, insesizabilă începe asaltul istoric împotriva satului tradiţional cu o economie închisă şi mizeră. Prinşi de astă dată într-o mişcare de prefacere care depăşeşte interesele şi ambiţiile lor personale, eroii lui Marin Preda şi în primul rînd Moromeţii, sînt de fapt ocupaţi să rezolve problema relaţiilor lor cu istoria. Destinul sătenilor din Siliştea-Gumeşti, care în primul volum ne apare închis în el însuşi, mărginit la o îngustă fişie de timp şi spaţiu, la eforturile, priceperea, „deşteptăciunea“ sau incapacitatea lor proprie de a o scoate la capăt, se află deodată în faţa unei forţe noi care se pare că vine de undeva de la Pălămida, unde se ajunge cu trenul, sau chiar de mai departe, de la Bucureşti. Țăranii întîmpină această forţă cu sentimente şi păreri diferite. Pe un fond obstinat de tradiţii individualiste şi de neîncredere faţă de tot ceea ce nu este ţărănesc, consătenii lui Ilie Moromete caută să se însereze în noua experienţă socială, fiecare după cum socoteşte că o cer interesele lui şi ale familiei sale.

Cînd privim desfăşurarea vieţii sociale din capătul unei evoluţii împlinite, trecutul îşi îndreaptă de preferinţă spre noi faţa lui idilică, contradicţiile depăşite făcînd ca în orice victorie, să fie uitate jertfele şi victimele. False performanţe în această privinţă împlinesc deobicei autorii care consideră istoria ca pe o abstracţiune sau o transcendenţă şi procedează, în consecinţă, la elogiul ei, fără să vadă dialectica încheţată a forţelor sociale antrenate într-o evoluţie, la rîndul lor conglomerate de energii şi contradicţii individuale. Dar mergînd în pas cu evenimentele şi cu prefacerile sociale, ca un soldat de rînd, fără a considera devenirea prin prisma unei transcendenţe istorice care, cu sau fără voie şi efortul oamenilor, ar putea să se îplinească de la sine şi inevitabil, existenţa umană colectivă ne dezvăluie adevărata ei infăţişare, — nobleţe şi compromisuri, victorii şi înfrîngerii, merite

și greșeli, credință sinceră și conformism.

În modul cel mai evident și mai viu, lucrarea istoriei ca operă umană, tranzitorie și relativă de edificare a absolutului care scapă percepției individuale, ne este înfățișată prin intermediul Morometilor. Tatăl și fiul mai mic fac să funcționeze o opoziție care ar putea fi în mod schematic asimilată unei dispute între vechi și nou dar care are de fapt extraordinara vitalitate a procesului dialectic de aplicare practică a unui principiu.

În volumul al doilea aflăm în Ilie Moromete un om pe care greutatea intensificată de izbucnirea celui de al doilea război mondial l-au silit să găsească un modus vivendi, să iasă din decepția lui metafizică și să facă negoț cu cereale. Fără să știe, țăranul din Siliștea-Gumești reproduce contradicția în care se sbate Mutter Courage prin dubla ei natură de femeie muncitoare și negustoreasă. Ca și ea, este lovit de război dar tot ca și ea învață să trăiască de pe urma războiului. Dezamăgit în plan filozofic, Moromete caută să se adapteze condițiilor grele de existență, să transforme eșecul său metafizic într-un succes economic. Așa se explică de ce tocmai în anii când reușește să echilibreze bugetul gospodăriei sale atât de zdruncinate, Moromete refuză să-l mai dea pe Niculae la școală, fapt care rămâne mult timp inexplicabil pentru restul familiei și care contribuie în mod dureros la înstrăinarea fiului mai mic de tatăl său. Moromete urmărește acum o nouă strategie, adaptată concluziilor amare pe care le-a tras din falimentul conduitei lui anterioare prea detașate de lupta crudă pentru existență, încercînd o regrupare a familiei printr-o cît mai dreaptă împărțire a averii între copiii proveniți din căsătorii diferite. Redresarea materială, „beneficiul” i se pare acum singura cale și singurul țel pe care trebuie să-l urmărească. „Și ce beneficiu o să am eu, de pe urma ta...” — îl întreabă el pe Niculae care cere să-l dea mai departe la școală. Cu toată străda-

nia lui, nemulțumirea crește și devine aproape generală, neliniștea și resentimentele otrăvesc viața Morometilor provocînd desbinări și răni ireparabile. Înțelegerea patriarhală asupra relațiilor de familie pe care o apără tatăl este contrariată de răzvrătirea copiilor și chiar a nevestei. La un moment dat Catrina, simțindu-se nesocotită și nedreptățită, atît ea personal cît și copiii ei, de intenția ascunsă a lui Moromete de a-i determina pe feciorii trădători să se întoarcă acasă, făgăduindu-le partea lor de pămînt, părăsește casa refugiindu-se la „ailanta în vale”. („Ailanta” este fiica ei din prima căsnicie). Abia mai târziu, aflînd că omul ei a trecut o parte din pămînt pe numele Ilincăi, mama se întoarce acasă.

În mod evident, Moromete și-a pierdut autoritatea. Niculae, în mod conștient, ceilalți fără să-și dea prea bine seama îi reproșează în mod tacit faptul că și-a pierdut vechea lui înțelepciune, echilibrul sufleteșc pentru care-l stimau nu numai ei ci și prietenii și consătenii, stăpînirea de sine cu care înfrunta problemele existenței materiale (ne aducem aminte cum amîna Moromete plata „foncîrii” bătîndu-și chiar joc de receptor). Moromete nu mai este nici în sat ascultat cu sfînțenie așa cum era înainte și cînd iese acum la poartă, vecinii nu se mai grăbesc să se adune. În cîteva ocazii i se întîmplă chiar să fie apostrofat în mod public și el să rămînă fără replică și să părăsească pe nesimțite adunarea. Într-un cuvînt Moromete nu mai e cel de odinioară. Condițiile grele în care și-a dus viața și a luptat să-și scoată la liman gospodăria și copiii, l-au marcat. Dintr-un personaj pe seama căruia circulau legende, ale cărui vorbe de duh erau repetate și al cărui cuvînt era prețuit, devine un om ca toți oamenii, nu pentru că are și el păcate și slăbiciuni, ci pentru că nu mai are seninătatea lui suverană, s-a arătat vulnerabil în fața vieții așa cum sînt toți oamenii. Dar chiar dacă el însuși ar fi rămas același — și într-o măsură a rămas — Ilie

Moromete tot nu ar mai fi putut fi omul zilei așa cum fusese odinioară. Vremea lui trecuse. Altele erau problemele care agitau satul și Moromete, care multă vreme fusese considerat drept un om „deștept“, îmbătrînind se simte dezamăgit de trecut și nu se poate dăruii unui viitor încă neconturat și teoretic. Locul lui nu mai e nicăieri. O seculară experiență îl învață să nu se încreadă decât în fapte și spiritul lui țărănesc, pozitiv, îl împiedică să se lase convins de formele încă instabile ale unor prefaceri economice și sociale aflate abia în curs. Cealaltă latură a personalității lui Moromete, uitată, mai bine spus lăsată în umbră, dureros reprimată de noua lui idee fixă de a realiza „beneficiu“, nu a dispărut totuși în ciuda vitregiei care s-a abătut asupra ei. Și dacă și-a pierdut ascendentul misterios asupra familiei și asupra consătenilor săi, Ilie Moromete nu a devenit totuși pînă într-atît altul încît să fi uitat că rostul omului pe lume este acela de a căuta un sens existenței. Această căutare de o viață a lui Moromete, cu toate că ia forme atît de disimulate încît ne este greu să o recunoaștem la prima vedere în noua manie a „beneficiului“ părea în fond menită să-l apropie de umanismul comunist. Această apropiere nu se produce însă și în raporturile bătrînului patriarh detronat cu fiul său stă deslegarea enigmei.

Retragerea lui Niculae de la școală face, la un moment dat, parte din strategia generală a lui Moromete care încearcă să repare daunele materiale și morale suferite de mica lui gospodărie cu mijloacele tradiționale — pînă atunci oarecum disprețuite de el — ale țaranului rob al pămîntului. Mai tîrziu va regreta această greșală săvîrșită în ordinea unui sistem pe care, deși îl aplica foarte riguros, nu era totuși deplin convins. Mai mult decît atît, Moromete își va recunoaște greșeala în felul său ocolit, țărănește viclean și aluziv. Nu i-a fost însă dat bătrînului sueit să îndrepte ce-a stricat: „*Dar ca printr-o spărtură care nu mai putea fi dreasă,*

începură să năvălească în acest timp pe scena satului oameni și întîmplări care îl smulseră pe Niculae de acasă înainte ca Moromete să vadă reparîndu-se greșala lui față de acest băiat“. Timpul nu mai are răbdarea țărănească a lui Ilie Moromete și nu-i mai dă răgaz să rezolve problema cu binecunoscuta lui tărăgăneală și vicleană inocență. Niculae se înscrie în partid și devine, așa cum i-a prezis proaspătul notar și inițiatorul său politic, un apostol activ al noului umanism. Ca activist de partid, el are de îndeplinit unele sarcini în satul său natal și în această calitate se ciocnește de rezistența lăuntrică a tatălui său, ciocnire care devine concludentă pentru amîndoi. Niculae duce credința sa teoretică într-o lume nouă pînă la aberații practice care pot să compromită ideea pentru care se dăruie cu un total devotament (răzmerița sătenilor care refuză să execute o indicație atît de necugetată cum este aceea de a preda grîu curat în locul grîului cu neghină, primit pentru însămințare, demonstrează acest lucru); bătrînul Moromete privește în schimb cu un ochi critic tot ce se întîmplă în jurul lui, punînd de fiecare dată în balanță vorbele și faptele, dintre care unele sînt într-adevăr criticabile și în cele din urmă dovedite a fi acțiuni ale unor elemente de dreapta din partid. Sigur că în relația tată-fiu, primul reprezentăntul trecutului, celălalt viitorului. Dar dacă Niculae are de partea lui justițea unui principiu, tatăl reprezintă drepturile existenței cotidiene de a se arăta recalcitrant aplicării lui în practică, deoarece în această operație intervin oamenii, fiecare cu subiectivitatea, înțelegerea și defectele lui. Nici tatăl, nici fiul nu au întru-totul dreptate. Și unul și celălalt fac experiențe amare în ordinea convingerilor proprii. Niculae este la un moment dat amenințat cu excluderea din partid datorită unei cabale montate împotriva lui și numai priceperea și bunăvoința fostului notar, aflat acum într-un post important, îl salvează, dîndu-i totodată posibilitatea să-și continue studiile.

Moromete în afara certurilor de familie atât de dăunătoare nu numai autorității ci și stării lui morale, se vede un timp nevoit să ceară fiului său bani pentru a o putea scoate la capăt, lucru pe care-l face cu prefăcuta lui nepăsare, dar nu fără un sentiment ascuns de vină și rușine. Nimeni nu este desăvârșit pînă într-atît încît dreptatea să-i aparțină în întregime. Dar de astă dată ordinea firească a lucrurilor este copiată de semnificația lor social-istorică: devenind inginer agronom, Niculae se îndepărtează tot mai mult și în mod simbolic de satul și de familia lui, ale căror interese, privite din perspectiva noii lui înțelegeri apar, așa cum și sînt, limitate; Moromete se îndepărtează și el de sat și de ai lui dar el nu se mai îndreaptă spre nimic. Moartea este ultimul prag pe care-l trece, ducînd cu sine durerea, singurătatea și tăcerea din ultima parte a vieții.

Relatarea morții lui Moromete și interpretarea viselor în care le apare el, după moarte, mamei și lui Niculae, sînt printre cele mai frumoase pagini care s-au scris în literatura română.

Greșeala veche și neîndreptată a lui Moromete față de Niculae, care se afla la originea obscuriei și permanentei agresivității a fiului împotriva tatălui, abia la moartea celui din urmă își va căpăta explicația și iertarea într-o noapte de insomnie și remușcare. Prea asemănători între ei, cei doi au mers pe drumuri diferite urmărind același scop:

„Niculae stinse lumina și-și puse tîmpla pe pernă. «Tată, șopti el, eu nu te-am părăsit niciodată, știi bine... Nu ți-am făcut nici un rău, nu te-am chinuit cu nimic și îmi pare bine că te-ai împăcat cu mama... Dar de ce nu vorbești cu mine? Crezi cumva că d-aia n-am venit la patul tău înainte să mori, fiindcă te-am uitat?... Știu că poate cu timpul amintirea ta de cînd eram mic ar fi crescut iar la loc și ar fi astupat-o pe cea de care mi-a fost mie frică să n-o capăt venind la patul tău, m-am gîndit și la asta, dar eu mai știu că nu toate încer-

cările te lasă neatins... puține te întăresc, toate caută să-ți ia puterea... Și eu vreau să spun ca și tine că binele n-a pierit niciodată din omnire, dar că trebuie să ajungem să-l facem pentru toți... Altfel crezi că merităm să vedem lumina soarelui? Tată, mă auzi? Nu mai vrei să stai cu mine de vorbă? Sînt eu, Niculae, mamei i te arăți și mie nu. De ce? Nu mai ai nimic să-mi mai spui?»

Moartea lui Ilie Moromete nu este numai încheierea unui destin fiziologic ci și capătul unei dezamăgiri. În ultima parte a vieții lui, Moromete fugea de acasă, rătăcind pe drum sau pe la casele oamenilor, tăcut, cufundat în sine, izolat, lipsit de orice comunicare cu cei din jur. După moarte apare în visele Catrinii la fel de laconic și de ferecat asupra lui însuși. Cu oamenii se arată iertător; a „văzut“ că Niculae a venit la înmormîntare, ceea ce înseamnă că „pe lingă durerea pe care o fi simțit-o el de a fi murit fără să aibă pe nici unul din feciorii lui alături, nu s-a mai adăugat aceea de a fi fost înmormîntat fără să fie măcar unul de față; dar durerea a doua n-o ștergea pe prima, care se produsese, l-a văzut că a venit și nu păstrează acolo unde e, cu privire la moartea lui, nici bucurie, nici tristețe, ci singurătate și tăcere“. Dar la întrebarea Catrinii „Și cu Dumnezeu ce faci?“, necredinciosul Moromete nu dă răspuns. Niculae îl vede în vis venind din grădina din spatele casei și îndreptîndu-se spre poartă („...e adevărat că al lui era numai ceea ce era împrejmuit cu gard, dar și peste rest cine îl împiedeca să se uite?“), cu aerul că „de acolo de unde vine e greu să-ți spună ce-a fost, dar acolo unde se duce s-ar putea să se întoarcă el cu un rezultat...“ Dar în afară de „un val de duioșie agresivă“ care simte că-i strînge grumazul, Niculae nu află altceva: „Tată, tată, cheamă el și își duse coatele la ochi hohotînd. Unde te duci tu acum, încotro o s-o iei după ce o să deschizi poarta și o să ieși iar la drum?...“ Disperarea din întrebarea lui Niculae e singurul răspuns. Lipsa oricărui viitor, —

aceasta înseamnă moarte. Dar și epuizare a unui sens. Cu Ilie Moromete nu moare numai un om ci un tip de țaran român pe care condițiile agriculturii moderne l-au impus definitiv în trecut. Astfel timpul individual al lui Ilie Moromete măsoară pe cadranul mare al istoriei ultimile clipe ale unei epoci care se încheie.

Cu toată deosebirea flagrantă dintre *Moromeții* și romanul scris între cele două volume ale sale, *Risipitorii* ne aduce în fața aceleiași clesidre din care lunecă nisipul vieții omenesti. Acțiunea se petrece după Eliberare și de astă dată în mediul citadin printre medici și pacienți, figura mai mult sau mai puțin centrală fiind și de astă dată o familie. Familia muncitorului Petre Sterian însurat cu fata unui negustor. Sensul noii perspective asupra existenței este incredințat confruntării care are loc între personalitățile diferite ale „risipitorilor”. În condițiile noi, un început de carieră, o poveste sentimentală, o ambiție exagerată îl interesează pe scriitor ca mărturie asupra sensului pe care istoria contemporană îl imprimă existenței individuale. Unele personaje înțeleg numai pe jumătate presiunea istoriei asupra vieții lor, unele o înțeleg greșit, altele nu o înțeleg deloc, — toate la un loc trăiesc o epocă și furnizează materia unui proces istoric necesar, al cărui sens superior plutește deasupra tuturor dar emană totuși din confruntarea acestor existențe particulare care, pe măsură ce se definesc în contextul epocii noastre, capătă fiecare caracterul unui destin.

În *Risipitorii* și în special în ediția a doua în care anumite personaje ca doctorul Munteanu sau ca doctorul Sirbu capătă mai multă gravitate, mai multă pondere și energie în elaborarea unui țel al vieții și al carierei lor, soarta personajelor se împlinește și capătă un sens mai înalt pe măsură ce desfășurarea concretă a împlinirilor pune în lumină puterea societății în care trăim și care, pînă la urmă, determină caracterele și existențele in-

dividuale, împlinind, devinind sau făcînd să eșueze ambițiile personale. În cazul doctorului Munteanu de pildă, arivismul lui combinat cu o sinceră curiozitate științifică și cu un efort susținut de cercetare constituie nu numai o psihologie contradictorie ci și un răspuns contradictoriu dat lumii în care trăiește. Între aspirațiile sale ambițioase și realizarea lor mediocră intervine acțiunea condițiilor social-istorice care, consolidînd în forma ei definitivă o tentativă umană rostește totodată asupra ei un verdict. Printr-o compensare a succeselor și eșecurilor suferite, doctorul Munteanu își ia locul meritat în societatea care printr-un mecanism spontan îl apreciază pentru meritele lui și-l pedepsește pentru mijloacele incorecte pe care le folosește. Caracterele deschise mediului înconjurător, permanent mobile și în dialectică interacțiune cu situațiile în care evoluează urmăresc o concepție foarte modernă asupra psihologiei umane fără să dezmembreze personajul și fără să-l reducă la o stare de spirit nedeterminată. Neliniștea, suferința, boala de nervi provocată de eșecuri intime, ca în cazul Constanței, au în romanul lui Marin Preda suportul unui teren omenesc, se petrec înăuntrul unei psihologii individuale precise, constituie răspunsul subiectivității omului la ceea ce imprimă pe ea evenimentele exterioare. Prin acest caracter, în aceeași măsură receptiv la ceea ce are evanescent și definitiv viața, *Risipitorii* constituie o originală tentativă de roman modern și totodată de emancipare a scriitorului de propria sa copilărie, care este experiența fundamentală în *Moromeții*.

Adevărata lovitură de maestru în această ordine de idei o constituie însă recentul roman al scriitorului, *Intrusul*, pe lângă care *Risipitorii* nu mai sînt decît un bun exercițiu pregătitor. Cu *Intrusul*, Marin Preda a desmințit definitiv legenda potrivit căreia el este autorul unei singure cărți și observatorul unui singur mediu social. Din autor al *Moromeților* a devenit un scriitor

cu posibilități multiple de sesizare a măștilor istoriei, deoarece în ciuda deosebirilor surprinzătoare, în cele trei romane ale sale, *Moromeții*, *Risipițorii* și *Intrusul*, subiectul profund a rămas mereu același: relația omului cu timpul și în special cu epoca în care trăiește.

Intrusul amintește prin titlul său și prin evoluția eroului principal de un roman celebru: *Străinul* lui Albert Camus. Sînt convinsă că analogia a funcționat inconștient, pe baza unui universal spirit al secolului, reflectînd, într-o epocă de înclăstare a omului cu istoria, sentimentul amar al singularizării și al dezrădăcinării unui erou. „*Intrusul*“, ca și „*străinul*“, este un exemplar straniu printre semenii săi, — un precursor neînțeles poate, un personaj dintr-o lume viitoare, încă neformată, un messenger disprețuit al ei, un vestitor grăbit care plătește vina de a fi venit prea devreme cu propriul său eșec. Atît „*străinul*“ lui Camus cît și „*intrusul*“ lui Marin Preda trăiesc împotriva mediului dar mediul nu este același pentru amîndoi. Meursault se opune unei lumi burgheze care-l menține într-o stare de sărăcie cronică, îl aduce în imposibilitatea de a-și întreține mama și-i cere în schimb să respecte convențiile și prejudecățile ei ipocrite despre dragostea filială și despre „suferințele“ morale. Eroul lui Marin Preda, Călin Surupăceanu, trăiește dimpotrivă într-o lume în plină prefacere și, mai mult decît atît este un participant activ, un fondator chiar, al noii societăți. El crește o dată cu șantierul și cu orașul nou al cărui nume nu este citat în roman pentru că este unul din multele orașe de acest fel, răsărite peste noapte pe harta țării. Pe acest șantier trăiește Surupăceanu momente decisive ale vieții sale, este în demnat să se califice, intră în UTM; aici se însoară și aici i se naște un copil. Totul părea să-l îndrepte definitiv spre o viață liniștită și prosperă care se depăna „*răsucindu-se pe nesimțite ca pe-un fus*“ cînd într-o zi se întimplă ceva și „*Mina invizibilă care învîrtea acest fus*

se opri“. Deși eroul lui Marin Preda și istoria se află de aceeași parte a baricadei, din acel moment drumurile lor se despart și în timp ce dezvoltarea societății noi își continuă triumfător drumul, pe un fond de progres și optimism social, destinul lui Călin Surupăceanu descrie o linie descendentă pînă la triplul său eșec: social, profesional și sentimental. Din acel moment avem impresia că mecanismul vieții lui, în timp ce mediul înconjurător continuă să se îndrepte spre un viitor luminos, a luat-o cu hotărîre înapoi și că alcătuiesc împreună un sistem de roțițe care se învîrtesc în sens invers. Acest moment precis este rodul unui act de eroism care, spre surpriza cititorului, în loc să-i aducă lui Surupăceanu laudele și mulțumirea mediului în care trăiește, nu-i atrage decît umilință și nenorocire. Salvînd viața unui muncitor, Surupăceanu este, la rîndul său, accidentat și rămîne nu numai cu fața însemnată de arsură, dar și cu sistemul nervos slăbit, ceea ce îl face inapt pentru muncă. Nevoit să-și părăsească postul de electrician calificat, Surupăceanu acceptă fără să-și facă prea multe probleme, un post de portar cu ideea că va avea astfel timp să învețe, să-și dea examenul de maturitate și să se înscrie la facultate. Nevastă-sa este însă din ce în ce mai puțin încîntată de noua situație a soțului ei și în cele din urmă, aflînd că pînă își va da examenul de maturitate, Surupăceanu va depăși limita de vîrstă obligatorie pentru înscrierea la facultate, se hotărăște să-l părăsească definitiv. Maria îi reproșează „egoismul“ cu care a acționat salvîndu-l pe acel muncitor necunoscut, fără să se gîndească la familie, la nevastă și la propriul său copil. Pînă la urmă căsătoria lui Surupăceanu se destramă, speranța în posibilitatea continuării studiilor i se clatină, atmosfera în care trăiește și-și îndeplinește funcția minoră de portar devine insuportabilă. Călin Surupăceanu, unul din întemeietorii șantierului și al noului oraș, părăsește pentru totdeauna locurile în care el a pus o piatră

de hotar, dezamăgit și singur. Înțoarțerea la București este consfințirea renunțării sale. Surupăceanu mai face un drum spre un alt „nou oraș” dar nu pentru a rămâne acolo așa cum făcuse prima dată, însoțindu-l pe inginerul Dan, inițiatorul său, ci tocmai pentru a-i face după ani și ani o vizită acestui fanatic constructor care, în ciuda unei teribile drame personale, (a fost un timp închis pentru motive cu totul neserioase) nu a ezitat să-și reia viața grea și sbuciumată dinainte, lucrând pe un nou șantier.

Mecanismul vieții pornit în sens invers nu mai poate fi oprit și sfirșitul cărții ni-l arată pe erou ferm decis să rămână consemnat în granițele înfringerii lui.

Drama lui Călin Surupăceanu este drama unui om care s-a aliat istoriei dar care la un moment dat a grăbit pasul rămânând singur, devenind un intrus și în cele din urmă un om învins. Marin Preda are puterea și intuiția extraordinară de a reflecta, prin intermediul unui eșec personal, asprimea epocii pe care o trăim, de a demitiza istoria care, rămânând deschisă spre viitor și progres, nu reprezintă totuși în sine și prin sine limanul vieților individuale. Trăim într-o societate tinăără, în plină și perpetuă transformare; prefacerile economice, sociale și politice constituie suportul unor relații inter-umane noi, al unei morale noi și al unui climat spiritual nou. Dar tocmai datorită tinereții noastre, noile valori nu s-au consolidat încă, nu s-au solidificat în legende, tradiții, legi nescrise, într-un cuvânt nu au alcătuit încă o mitologie socială care în epocile de acalmie istorică fixează cadrele vieții colective ca și pe ale celei individuale, dându-le stabilitate și echilibru. Conținutul nou al societății aflate în prefacere nu și-a găsit încă formele potrivite de expresie, nu și-a consolidat încă o imagine socială care să aibă rolul de a menține ordinea și de a proteja valorile consacrate. Marin Preda amintește mereu în cursul romanului că noului oraș îi lipsesc amintirile și morții, ceea ce vrea

să spună că realizărilor tehnice și economice le lipsește tradiția umană, aflată abia în curs de formare, de stratificare, le lipsește căldura și înțelegerea omenească. Dar sfirșitul romanului, prin glasul interior al eroului, pune accentul tot pe această prematuritate istorică în care și-a înscris traiectoria destinul ratat al eroului: *„Trenul alerga și simțeam că nu rămâne în urmă numai Bucureștiul, pe care însă de astă dată nu mai vroiam să-l schimb cu un alt oraș, ci și cel nou spre care amintirea mea continua să fugă înapoi, ca într-un ultim adio. N-aveam ce face! Adio băieți! Trăiți și munciți în noul vostru oraș până o să-i dați bătrînii care îi lipsesc și apoi morții care să asculte în tăcerea mormintelor lor viața urmașilor. Și creați-vă legendele care or să vă convină. Pe mine m-ați gonit și atit cît asta poate să vă mai pese, nu puteți avea iertarea mea. Sînteți flămînzi de viață, dar nu de fericire, și singura voastră șansă e că nu sînteți eterni și că alții mai buni, poate, vă vor lua locul. Nu sperați că vă vor menaja!...”*

Speranța că „alții mai buni” vor lua locul locuitorilor de astăzi ai noului oraș, „flămînzi de viață, dar nu de fericire”, este speranța în evoluția firească a unui proces care a deslănțuit energiile vitale ale unui popor și le-a canalizat spre o operă de edificare și de construcție. Istoria își va spune ultimul cuvînt dînd acestor energii „flămînzi de viață” căldură omenească, echilibru și măsură.

Într-un capitol fantezist care se petrece în imaginația personajului principal, Marin Preda sugerează neputința individului de a suplini lucrarea generală a istoriei, de a consolida în norme morale, în reguli valabile de conviețuire, noile relații dintre oameni. Surupăceanu, dezamăgit de lipsa de înțelegere pe care o întâlnește la oameni care trăiesc în ritmul prea grăbit al unui șantier, contribuind concomitent la făurirea unei morale noi dar care nu au încă răgazul nici perspectiva istorică necesară pentru a-i da toată

atenția și toată puterea, se imaginează întemeietor al unei societăți noi. Împreună cu Maria, pe o insulă pustie, el devine părintele unei numeroase progeneruri pe care încearcă să o educe, după dorința lui, în spiritul unei morale autentice și comprehensive. Dar căutând principiile și modalitățile unei asemenea morale nu află nimic mai bun decât formula sumară a celor zece porunci care, prin elementaritatea lor, asigură câteva reguli strict necesare conviețuirii pașnice: respectarea părinților, respectarea bunurilor altuia, interdicția de a ucide, etc. În aplicarea lor practică patriarhul amator constată însă eșecul metodelor sale pedagogice. Aidoma legendei biblice, Cain îl omoară din nou pe Abel. Revenind la realitate, Surpăceanu conchide că fantezia sa de legislator este insuficientă și din incursiunea sa imaginară rămâne doar cu sentimentul real al dragostei paterne, dureros încercate: „*Da, îmi spuneam, să părăsesc aceste locuri fiindcă ceea ce trebuia să se întâmple, s-a întâmplat și ceea ce o să se întâmple de-aici înainte nu trebuie să se întâmple. N-am ce să mai caut în nici o insulă... Nici să-mi pun capăt zilelor, dar nici, pe aceleași meleaguri, să-mi caut o fericire iluzorie. Totul s-a terminat, și singura mea legătură cu anii pe care o să-i las în urmă va fi fetița mea... Pe ea nu trebuie s-o uit...*”

Încă o dată eroul principal ne aduce în situația de a constata că singura certitudine pe care o desprinde din experiența sa și singura normă pe care personal și-o impune este protejarea sentimentelor adânc omenești, cum ar fi dragostea paternă, ducând astfel cu sine ideea că în febra constructivă a prezentului se plămădește o lume nouă, adecvată exigențelor umane de stabilitate morală și de profunzime a sentimentelor. Din aceste exigențe omenești călitate în focul unui proces ascendent de progres economic și social se naște o morală nouă și un om nou care nu va mai fi flămînd numai de viață ci și de fericire.

Revenind la comparația cu *Străinul*, constatăm că „intrusul” lui Marin Preda trăiește într-o lume schimbată o exigență asemănătoare, deoarece veșnic actuală și profund omenească. Camus își explică o dată eroul ca pe un om stăpînit de pasiunea profundă de a afla „adevărul, de a fi și de a simți”. În societatea în care trăia „străinul”, acest adevăr se pierduse undeva îndărătul formulelor convenționale, îndărătul acelei mitologii sociale de care vorbeam mai înainte și care dintr-o forță activă și exprimînd un conținut real devenise, într-o societate declinantă, îmbătrînită, o simplă pojghiță lipsită de orice realitate interioară. În lumea în care trăiește „intrusul”, acest adevăr „de a fi și de a simți” se află în elaborare, el se naște o dată cu noile orașe și uzine dar nu a atins maturitatea, deoarece întotdeauna relațiile umane și sociale rămîn în urma celor economice, de producție, se dezvoltă și se consolidează mai greu, au nevoie de timp, de așezarea apelor în matcă. O întregă mitologie socială trebuie să fixeze tiparele noii morale și să devină forța activă de aplicare și respectare a ei. Spre deosebire de condițiile în care trăiește „străinul”, această mitologie este încă embrionară dar plină, are suportul unui conținut, în timp ce eroul lui Camus se izbește mereu de inconsistența formulelor devenite prejudecăți și golite de orice substanță reală. În timp ce „străinul” se îndreaptă spre un gol istoric, „intrusul” nutrește speranța că „alții mai buni” vor veni să ia locul eroilor care făcînd istoria „se creează totodată pe ei înșiși”.

După cum am mai remarcat, subiectul profund al romanelor lui Marin Preda este relația omului cu timpul și, în ultimă analiză, cu istoria, cu epoca în care trăiește. Acest subiect ne situează de la început în fața unui scriitor care înțelege tensiunea contemporanilor săi și se simte în stare să atace problema în chiar miezul ei. Literatura modernă începe în momentul în care timpul a devenit eroul principal.

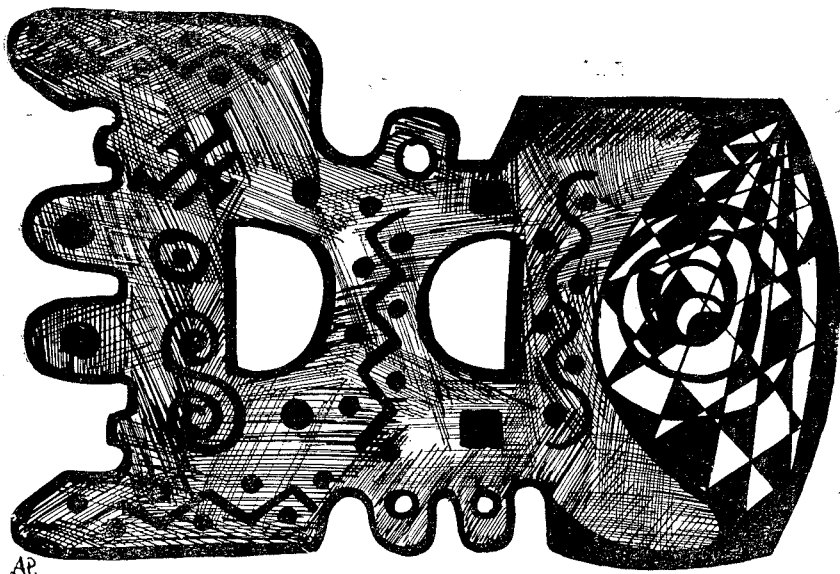
Preocuparea de a capta timpul și de a reproduce aspectele variate ale operei sale în același timp destructive și constructive stă, într-o formă sau alta, la originea marilor epopei moderne, de la Proust la Joyce și de la Thomas Mann la Faulkner.

În forme spectaculoase de bruscare și intervertire a ordinii cronologice („Sgomotul și furia“), în forme aparent tradiționale dar mîinate de o simbolică foarte puțin ortodoxă (*Muntele vrăjit*), timpul traversează întreaga literatură modernă, pînă la scriitori foarte recentți care, refuzîndu-l, nu fac altceva decît să dea, prin atemporalitate, expresie unor aprehensiuni evidente, trezite tot de curgerea timpului, sub forma lui biologică sau istorică (Robbe-Grillet, Pinget, Dino Buzzati).

În acest context, Marin Preda are un loc propriu. Scriitorul român nu se slujește de mijloacele-cinematografice, dînd înainte sau înapoi, după

voie, mașina timpului. Respectînd ordinea cronologică, într-o formulă aparent tradițională, Marin Preda urmărește cu atenție lucrarea timpului în viața oamenilor; în fața cititorului nu se desfășoară o intrigă complicată și spectaculoasă ci, după o ordine nescrisă dar permanentă a vieții, oamenii trăiesc, îmbătrînesc și mor. Importante sînt semnificațiile pe care le naște în trecerea sa, timpul. Și Marin Preda, sensibil la aceste semnificații, face din destinul omenesc purtătorul unor adevăruri mai vaste, depășind limitele unei existențe umane și unindu-se într-un plan superior cu devenirea istoriei însăși.

Nu există în epoca noastră substanță mai „modernă“ pentru romancier decît aceasta din care își taie Marin Preda stofa romanelor sale.



m. nițescu

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

ambitiile criticii „cosmologice”

Deschiderea creației noastre poetice și a criticii literare spre afirmarea unor valori și orizonturi artistice moderne, a readus, cu totul justificat, în centrul atenției, una din realizările majore ale lirismului interbelic: poezia lui Ion Barbu.

Articole ca cel al lui *Al. Paleologu* („Introducere la poezia lui Ion Barbu”, „Viața românească” nr. 1/967), cel al lui *Ov. S. Crohmălniceanu* („Ion Barbu”, „Viața românească” nr. 6—7/963) sau cel al lui *Dinu Pillat* („Etapetele vieții și ideii lui Ion Barbu”, „Gazeta Literară” nr. 40 și 41/966) se înscriu, astfel, alături de unele contribuții mai vechi, ca bunuri cîștigate în înțelegerea poeziei și cunoașterea vieții personalității poetului.

Multe, însă, dintre încercările recente, ispitite de mirajul acestei poezii, au ajuns la rezultate mai mult decît discutabile, datorită în primul rînd unei optici inadecvate și unor metode improprii de analiză.

Expresia cea mai concludentă în acest sens o constituie, prin întindere și rezultate, studiul lui *Basarab Nicolescu*: „Ion Barbu — Cosmologia Jocului secund”. Așteptată cu legitim interes, „Cosmologia Jocului Secund” este departe de a justifica aprecierile de care s-a bucurat înainte și după apariția ei. Cele cîteva intuiții fericite, cînd nu sînt preluate de la alți comentatori ai poetului, par mai curînd „manifestațiuni ale jocului numerelor mari” decît rezultatul unui unghi just de situare față de poezia lui Ion Barbu.

În exegeza sa autorul pornește axiomatic de la ideea unei „cosmologii” a „Jocului secund”, ca de la o evidență general admisă, lui nerămîindu-i altceva decît a-i determina coordonatele. Sugestia de a construi o „cosmologie” pe datele poeziei nu ni se pare străină de preocupările matematicienilor de a formaliza diverse structuri, poezia fiind unul din obiectivele acestor încercări. Alegerea lui Barbu pentru acest experiment s-a impus, deci, de la sine.

Astfel, pentru ultimul său comentator, „Joc secund” nu constituie punctul de plecare, obiectul studiului, ci doar o „mulțime” de „elemente disponibile”, cărora „axiomele” comentatorului le vor conferi „anumite proprietăți”, pe care le vor „organiza”. Sau, cum se exprima admirativ un critic, o mulțime de „constituenți de grad inferior, rezultați”, care pot fi „explicați prin arta teoremei” („Luceafărul”, 11 mai 1968).

Introducînd ideea de cosmologie în poezia lui Ion Barbu, Nicolescu operează, arbitrar și simplificator, un transfer de modalități din domeniul științelor exacte, în special cel al fizicii și matematicii, în domeniul poeziei, adică în domeniul care se refuză, în determinarea lui intimă, oricăror explicații discursive și logice.

S-a încercat de către anumiți comentatori, îndeosebi după moartea poetului, acreditarea imaginii unui Barbu senzual, robul nu știu căror impulsuri telurice, în a cărui poezie „clocotește întotdeauna o maree de patimi pămîntene”, un Barbu ancorat în contidian, jubilînd în fața vieții și a naturii, scientist, descriptiv, indiferent religios etc. În susținerea unor asemenea teze, străine de poezia lui Ion Barbu, s-a pornit adesea de la producții ocazionale, nesemnificative, considerate ca atare și deci, înlăturate de însuși autorul lor. (Basarab Nicolescu regretă la rîndul său că poeziile ocazionale sînt în mare parte încă nepublicate, deoarece acestea ar „lumina desigur, mai adînc (s. n.) personalitatea

lui Ion Barbu" — pag. 111). Iar atunci când s-a pornit, totuși, de la opera girată de voința poetului, comentatorii au pedalat, într-o interpretare mărunță, pe aspecte de detaliu, detașate din context și potențate în elemente definitorii, ignorându-se sensul major căruia i se subordonează cu necesitate toate detaliile.

Basarab Nicolescu preia nemărturisit tezele de mai sus și încearcă un pas mai departe în această direcție construind o „cosmologie“, un sistem de axiome și modalități care să constituie fundamentul genezei „Jocului secund“, determinându-i configurația.

Care sînt, prin urmare, pilonii acestei „cosmologii“? „Un număr restrîns de adevăruri foarte generale, de ordin *predominant formal*, (s. n.) migrează în toate poemele «Jocului secund»: 1) «Lumea spiritului» se obține (s. n.) prin dualitate, prin reflectare în oglindă a «lumii contingentului»... 2) «Lumea spiritului» este concepută ca un complex de mistere interferente... 3) «Lumea spiritului este „cognoscibilă“, instrumentul necesar de investigație fiind o superioară geometrie...“ (pag. 10). Poeziile din „Joc secund“ sînt „Fundamentate pe aceste principii generale“, iar procesul lor de edificare este „analog construirii unei teorii științifice“ (pag. 10).

Caracterul arbitrar, schematic și ambiguu, de chinuită sofistică al formulărilor de mai sus, evident prin el însuși, ar trebui de fapt să ne scutească de orice comentariu. Insistăm, totuși, asupra acestui punct datorită faptului că, anulînd exegeza poeziei lui Barbu în quasi-totalitatea ei, Nicolescu are pretenția de a se considera singurul comentator care a putut înțelege „Jocul secund“ și pentru că unele ecouri din presă se grăbesc să-i recunoască atare merit.

Primul „principiu“ nu este altceva decît extrapolarea unui fenomen fizic la explicarea viziunii poetice și totodată corolarul cunoscutei teorii a reflectării. În concepția lui Ion Barbu, deci, spiritul nu constituie o entitate în sine și de aceea el face

eforturi pentru a-l „obține“ prin „dualitate, prin reflectarea în oglindă“. Subliniem însă lipsa de consistență a acestei formulări. Dualitatea în sens filozofic presupune două entități ireductibile una la cealaltă. În timp ce reflectarea nu este decît „obținerea“ unei imagini ireale printr-un fenomen fizic. În cazul de față, „spiritul“ se „obține“ prin răsturnarea în oglindă a „lumii contingentului“ sau constituie un termen al dualității?

Autorul construiește primul „principiu“ pe interpretarea în sensul propriu și generalizarea pripită a unei expresii metaforice din poezia care sugerează arta poetică a lui Ion Barbu: „Intrată prin oglindă“. Poezia ca „joc secund“ este de fapt, aici, un mod figurat de a se defini pe ea însăși, în funcție nu de o modalitate poetică ci de universul ei spiritual, deosebită de poezia cu obiect, construită pe datele realului, „genul hibrid, roman analitic în versuri...“

Al doilea „adevăr“ atribuit poeziei lui Barbu ne informează că lumea spiritului este concepută „ca un complex de mistere“, deci, ca o realitate în sine. Ce trebuie să credem? Sau misterele sînt autentice, în sens blagian, și atunci nu mai pot fi „obținute“ prin fenomenul fizic al reflectării, sau se obțin, dar atunci nu mai sînt autentice. Așteptăm din partea autorului o eventuală rezolvare a dilemei.

În sfîrșit, cel de al treilea „adevăr“ nu este mai puțin incert și contradictoriu. Ideea cognoscibilității misterelor printr-o „superioară geometrie“ inspiră optimism, dar deocamdată autorul trebuie crezut pe cuvînt. Nu am știut pînă acum că „superioara geometrie“ operează cu mistere și entități spirituale și nici că „Jocului secund“ i se poate substitui tale-quala, geometria. Cognoscibilitatea misterelor este un nonsens, o apropiere între noțiuni care se exclud prin definiție. Simțînd aceasta, autorul caută o soluție: „... în apropierea meselor gravitaționale (asimilate, prin densitatea lor, cu «misterele» lumii)“ — pag. 24. Dacă

acestea sint, în convingerea lui Ni-
colescu, misterele lumii, discuția nu
mai are niciun rost. Ne vine în min-
te unul din reproșurile aduse de
Ion Barbu lui Arghezi, care a dat
„parodii de sfinte mistere“, cu atât
mai drept în cazul lui Basarab Ni-
colescu. Cine și-ar putea închipui
că niște simple afirmații ca cele
despre complexul de mistere și cog-
noscibilitatea lor pot constitui prin-
cipii formale, ordonatoare într-un
univers poetic?

Prin această schemă hibridă, trans-
ferată din domeniul teoreticului în
poezie, autorul neagă de fapt exis-
tența unor determinări proprii în
interiorul poeziei. Avem aici o va-
riantă „științifică“ a interpretărilor
care mutau centrul de gravitate în
afara sistemului. Deosebire doar de
material.

Basarab Nicolescu își ridică sche-
lele demonstrației sale nu pe, ci ală-
turi de „Joc secund“, ca un fel de
joc terț, care nu amintește de pri-
mul decît prin vagi împrumuturi
lexicale. Dar această schemă nu
face decît să golească de sens pœ-
zia, reducînd-o la o metodică meca-
nică de investigație, scrupulos ela-
borată de poet. Sensul poeziei lui
Ion Barbu nu-l preocupă de fapt pe
Nicolescu.

Cu toată osteneala cheltuită la în-
tocmirea ei, schema rămîne inope-
rantă, neverificabilă prin poezia ca-
re, cum se pretinde, „se fundamen-
tează“ pe ea. De altfel, autorul nici
nu încearcă măcar să demonstreze
existența celor trei „principii“ în
poezia lui Barbu. Odată cu enunța-
rea lor, problema se epuizează.

După așezarea fundamentului „pre-
dominant formal“ B. Nicolescu se
îngrijește de împodobirea construc-
ției cu ceva elemente, care să „con-
stituie fundamentul conținutistic al
cosmologiei barbiene...“ (pag. 12).
Aceste elemente vor fi, minulescian,
„trei simboluri, trei mituri centra-
le... Mitul Soarelui, Mitul Nunții și
Mitul Oglinzi...“ (pag. 12), căroră,
în ordinea cromatică le vor corespun-
de „trei culori-simbol“: galbe-
nul, verdele și respectiv, albastrul.
Iată întreaga recuzită cu care pœ-

tul a pus în scenă „Jocul secund“:
trei „adevăruri foarte generale“,
„trei mituri centrale“ și „trei culori-
simbol“. Pe parcurs, însă, autorul
mai adaugă cîte ceva: „În centrul
cosmologiei barbiene se află omul...“
(pag. 39). (Mi se pare că am mai
auzit adesea asemenea formulări).
Amintim în treacăt cuvintele poetu-
lui referitoare la relația om-poezie:
„Ea (poezia) se desfăcea liberă de
figura umană ca o sperată poartă“
(„Veghea lui Roderick Usher“).

Trecînd peste faptul că Nicolescu
nu face distincție între motiv pœ-
tic, simbol și mit, trebuie să spunem
că în determinarea semnificațiilor
și avatarurilor celor trei mituri stă-
ruie aceeași incertitudine. Mitul soa-
relui, de exemplu, „apare încă din
primul poem al «Jocului secund» ca
fiind «nadirul latent» din «mîntuitul
azur» al Oglinzi... și va fi prezent
în toate poemele «Jocului secund»...“
(pag. 79). „Luceafărul barbican este
Soarele dar și «nadirul latent»
(pag. 69). „Sinteza intelect-afect,
simbolizează în Mitul Soarelui...“
(pag. 56) etc.

Un mit este o ficțiune fundamen-
tală cu semnificații morale și spi-
rituale permanente. Miturile propuse
nu au aceste atribute, fiind mai de
grabă metafore cu sensuri restrînse.

Transpusă la poetica lui Ion Bar-
bu, relația culorilor din optica ele-
mentară (pe care Nicolescu are ama-
bilitatea să ne-o amintească —
pag 84) ar suna cam așa: Soarele
galben se reflectă în Oglinda albas-
tră și se obține Nunta verde. Aici
este tot secretul alchimiei „Jocului
secund“, exprimat ca atare, de altfel,
fără echivoc, de însuși autorul stu-
diului: „Din aceste cîteva «operați-
uni aedice» cum le numește Ion
Barbu, se obține (s. n.) lumea înfinit
de complexă a «Jocului secund»“
(pag. 154). Simplificînd la rîndul
nostru puțin, am putea spune, în
spiritul autorului: avem codul pœ-
ziei lui Barbu, ne mai trebuie doar
mașina electronică pentru a „obți-
ne“ oricîte poezii „barbiene“ dorim.

Credem că nu putem vorbi în
poezia lui Ion Barbu decît de un
singur mit, acela al nunții. Mitul

nunții la Barbu semnifică comuniunea spiritului nostru cu principiul suprem al lumii, cunoașterea prin „locuire“ a adevărului ultim. Această nuntă a existat înainte de actul creației și se poate realiza din nou prin anularea contingentului, prin aducere aminte, prin contopirea extatică cu acest principiu. Soarele nu este în poezia lui Barbu un mit ci doar „Marele Nun“ în a cărui „cămară“ simbolică se săvârșește Nunta.

Poeziile din „Joc secund“ se ordonează în jurul unui principiu generator, dar acest principiu nu e o schemă logică de natură „predominant formală“ ci un sens. Sensul, cupolă a întregului edificiu al „Jocului secund“, este cel care determină arhitectonica întregului și a părților și prin urmare unitatea lor. Barbu se regăsește întreg în fiecare poezie, în fiecare vers. Interpretarea părților nu se poate realiza decât în contextul și prin contextul întregului, adică în perspectiva sensului său unic. Detașarea lor din context și considerarea izolată nu poate duce decât la rătăciri. Părțile se împărțesc din sensul întregului edificiu.

Sensul acesta de care vorbim este permanenta aspirație a poetului către absolut, prezentă de altfel și în preocupările matematicianului. „Desigur, ca tot absolut, rămîne o pură direcție, un semn al minții. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn“. („Poetica domnului Arghezi“).

Aspirația poetului își poate crea mituri, întocmiri, simboluri pentru a se exprima, subordonîndu-le propriei sale finalități. Dar ea însăși nu poate fi provocată prin nici o formulă. *Mai întii sensul și după aceea „metodica“*. Basarab Nicolescu pune carul înaintea boilor. El nu reușește să vadă în poezia lui Ion Barbu și în alte „serii de creații poetice, plastice, muzicale“ (Țuculescu, Webern, de ex.-pag. 151) decât concepte matematice și nimic mai mult.

Există desigur în „Joc secund“ o structurare necesară, anumite „canoane poetice ce mi le-am trasat“

(despre care ne vom ocupa în altă parte), dar nu cele presupuse de Nicolescu și nu „derivate“ din „calculul diferențial și integral și — respectiv — metoda axiomatică“ (pag. 150).

Ne vom referi aici la un singur aspect al acestei structurări. Sensul major al poeziei lui Ion Barbu, de care am vorbit, determină o antiteză între lumea aparentă și lumea neaparentă, între realitate și planul ideal al accederii spirituale. Acestei antiteze îi corespund în ordinea limbajului poetic două serii de noțiuni tranșant distincte. De o parte există : luncă, drum, stuh, glodul pămînturilor, humă, om uitător, durere divizată, suflet impur, secol cefal, calorii, dogoare, fracție, ciclu, secundă, necuație ; de cealaltă avem : ape vii, ape caste, undă, cămară, piatră, viul ou, albe timpuri, arginturi botezătoare, imnuri, nuntă, logodnă, spălări împărțășite, Dreaptă Simplă, Dar, virgine, har etc. Majoritatea acestora din urmă apar scrise cu majusculă, ele fiind asociate unei lumi de esențe permanente. Este de prisos a mai spune către care din termenii antitezei merge întreaga opțiune a poetului.

Unitatea de structură a „Jocului secund“ nu vine dintr-o schemă a regulii formale sau dintr-o simbolică convențională, stabilite și respectate ca regulile unui joc, ci din *unitatea de viziune* a poetului care și-a pus sigiliul pe întreaga operă. Fără această unitate de viziune, modalitățile, oricît de savant elaborate, ar fi rămas „...o searbădă idee mașinistă : grotescă și banală ca o bicicletă“ („Poetica domnului Arghezi“).

Elementele de metodică constituie doar „...un minim de formule orbe unit cu un maxim de idei vizionare“ (pag. 155 — Mincovski citat de Ion Barbu). Basarab Nicolescu se condamnă la o înregistrare fragmentară și mecanică. Reluînd după cîteva rînduri citatul de mai sus, îl comentează astfel : „În obținerea unui «maxim de idei vizionare» într-un «minim de formule orbe» un rol esențial îl are folosirea termenului științific...“ Avem aici, ca și

în alte cazuri întâlnite în carte, alterarea sensului unui text. În citatul din articolul lui Barbu există cuvântul *unit* pe care comentatorul îl omite, substituindu-i „obținerea”, cuvânt de care pare obsedat.

La Nicolescu totul se obține prin „formule oarbe”: ideile se obțin, spiritul se obține, „Jocul secund” se obține. Neputându-se ridica la autentic, la „idei vizionare”, exigența autorului se mulțumește cu „derivate” de „ordinul doi” care „se obțin”. Gîndirea lui nu se poate elibera de anumite formule.

„Axiomele” eronate și inconsistente de la care pornește nu puteau să-l ducă decît la interpretări ce ne fac cel puțin să zîmbim. Cîtăm cîteva exemple din multele care ni se „oferă” cu dărnicie: „... prin versul «În sfruntări iconoclaste» se sugerează dramatismul genezei cosmice în grandoarea ei” (pag. 36). Ironia poetului la adresa intelectului care încearcă să violeze misterele lumii, „apele caste”, se convertește la Nicolescu în „geneză cosmică”.

Dîra „gâlbuie” a caicului lui Nasratin Hogeia amintește prin culoare că aici este prezent mitul soarelui, iar „limbi verzi” mărturisește prezența mitului nunții (pag. 84 și 85) ca și versul „Și dinții înverzii de duh de somn” (pag. 41).

„Cetatea Isarlikului, reflectare în oglindă a Isarlikului real (?), a lumii românești impregnată de influențe orientale...” (pag. 34). Declarația poetului despre lipsa de coordonate geografice și istorice a cetății, „simplă ipoteză a minții”, evident, nu trebuie reținută.

„Dragostea poetului pentru Luceafărul său, Soarele, este mistuită de un dor (dragostea mistuită de dor !?) fără margini, mărturisit cu neliniștită îndoială a împlinirii din «Timbru»” (pag. 79). În „Timbru” deci, mai simplu spus, poetul își mărturisește dragostea pentru luceafărul său, soarele. Ce am mai putea spune? Sensul limpede al unei poezii, presimțirea „Cîntecului încăpător”, singurul în stare să cuprindă *piatra* — simbol al unei permanențe spiri-

tuale — se întunecă și dispare în oglinda comentatorului.

„De această esență de forță telurică Ion Barbu nu se va putea despărți niciodată, dar o va converti într-o subtilă comuniune cu umanul, cu existența reală, asigurînd astfel *vitalitatea* «Jocului secund»” (pag. 104). Pe această esență telurică și alți comentatori au bătut monedă. „Uvedenrode nu este iarbă afroiziacă pentru țapi impenitenți”, riposta poetul unui comentator care-l taxase exact cu aceleași atribute de esență telurică. Sau și mai categoric: „...puterilor temperamentale și individuale (pe care le declarăm, odată pentru totdeauna: antilirice...)” („Evoluția poeziei lirice”).

„Titlul poemului «Grup» concentrează mesajul barbian. Grupul este o totalitate de obiecte (*elementele* grupului) în care se definește o operație numită înmulțire... Anume, oricare ar fi elementele A și B ale grupului, există un al treilea element C al grupului, astfel încît produsul elementelor A și B să fie C... (dacă $A \cdot B = F$ și $B \cdot C = G$ atunci $F \cdot C = A \cdot G$...” (pag. 24—25). Mesajul poetului a fost, prin urmare, acela de a scrie o matematică în versuri ermetice, pe care matematicienii să nu o poată înțelege și o poezie matematică accesibilă numai matematicienilor.

Regretăm că nu putem cita mai multe exemple de asemenea interpretări. Lăsăm cititorului plăcerea de a le descoperi singur.

Basarab Nicolescu are o idee foarte precisă și comună, pentru a nu fi și foarte săracă, despre poezie. Actul poetic are o sursă certă: „conceptele fundamentale” științifice, are un scop clar: „obținerea unui nou adevăr” (pag. 49) și o singură funcție: „găsirea expresiei artistice adecvate” (pag. 48).

Acestui mod vulgarizator, „cosmologic” de a considera poezia i-a răspuns anticipat însuși autorul „Jocului secund”: „Pentru acest fapt preponderent, pregătit de timpuri cu mai mare avarie decît o abordare de astre, pentru determinarea sau provocarea versului Jubilor-Con-

sistență și *Nedeterminare unite — tehnicile oamenilor abia ajung* — („Poezia leneșă“).

Dincolo de schematica și, în definitiv, naiva „cosmologie barbiană“ autorul caută un suport care s-o justifice și s-o consolideze. Astfel, ni se vorbește adesea de o sinteză între intelect și sensibilitate, ca și când acestea ar exista în stare pură și numai printr-o „opțiune“ s-ar realiza „nunta“ lor (pag. 15). În planul mijloacelor s-ar fi realizat o sinteză sau un transfer între metoda geometrică și poezie: „Operarea cu «faptul infinitesimal» este una dintre componentele esențiale ale metodei poetice barbiene“ (pag. 49) (Adică tocmai ceea ce este total opus viziunii poetice a lui Ion Barbu). „Acestor caracteristici generale ale metodei axiomatice se transferă, printr-o subtilă metamorfoză, metodei poetice barbiene“ (pag. 153). Nicolescu face asemenea afirmații cu seninătate ingenuă, ca și când unitatea structurală, ordonarea în poezie s-ar putea obține printr-o simplă sinteză exterioară sau, cu atât mai puțin, printr-un transfer. De altfel, surprinde inocența cu care trece peste înțelesul clar al unor texte ale poetului, pe care singur le citează. Tot la pag. 153 găsim următorul citat: „Un anumit număr de operațiuni aedice, de rituri *proprie, aedului*, (s.n.) care constituie domeniul poeziei...“ pe care comentatorul îl uită atunci când vorbește de transfer. Nu matematica i-a oferit metoda în creația poetică, ci spiritul metodei matematice, al geometriei, era *pină la un punct*, propriu finalității poetice, precum îl recunoaște însuși Barbu poezilor Rimbaud și Moréas (în articolele des citate de Nicolescu), care nu au fost matematicieni. La Ion Barbu există doar o *analgie* între geometrie și poezie. Poezia crează cu propria-i metodă, chiar atunci când utilizează materialul geometriei. Analog dar independent există cele două metode. Poetul a subliniat, de fapt, în mod expres această analogie: „Mă stimez mai mult ca practicant al matematicilor și prea puțin ca poet și numai atât

cît poezia *amintește* (s. n.) de geometrie... Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică...“ („Viața literară“, nr. 36—1927). „Amintește de geometrie“ și „ca și în geometrie“ sînt departe de a însemna o sinteză sau un transfer. Ecourile matematice în poezie și *invers*, prezente în întreaga sa operă, se datoresc pur și simplu formației și temperamentului său. Dar în exercitarea celor două discipline a existat accentul axiologic propriu fiecăreia, accent ce a determinat o subordonare reciprocă, dacă nu o anulare a uneia de către cealaltă.

Ion Barbu raportează adesea geometria la poezie și invers, mai mult în mod figurativ, fiind vorba nu de modalități reciproc transferabile ci de o analogie constînd într-o viziune purificată de elemente concrete, în felul de abstragere din conținutul propriu atît uneia cît și celeilalte.

Există în studiul lui Basarab Nicolescu un fel de teză fundal, o axiomă netratată distinct dar care revine ori de cîte ori se simte nevoia. Este vorba de teza, susținută și de alți comentatori ai lui Ion Barbu, după care poetul ar fi fost cel puțin indiferent din punct de vedere religios, dacă nu chiar ateu, iar poezia lui, străină de sentimentul religios.

Nicolescu folosește fiecare prilej pentru a pune, în acest sens, lucrurile la punct. El ne avertizează cu energie: „Oricine încearcă să vadă aici o tindere către «extazul mistic» face o confuzie grosolană, căci se desprinde din ce în ce mai clar (?) că nu este vorba de o evadare din real“ (pag. 18). Observăm că autorul nu ține deloc să argumenteze asemenea afirmații, închipuindu-și că cititorul este obligat să-l creadă pe cuvînt.

În poezia „Ritmuri pentru nunțile necesare“, „viziunea propusă de Ion Barbu asupra destinului cunoașterii umane este profund raționalistă“ iar interpretarea dată de Tudor Vianu acestei poezii „străină concepției barbiene“ (pag. 56). Etc.

Să încercăm, în sfîrșit, să fim serioși! Dacă ne considerăm liberi să

ignorăm Cuvîntul poetului, de ce am mai ține la aparența unei „acoperiri“ precare cu autoritatea acestui Cuvînt? Acei comentatori care țin să demonstreze teza indiferenței religioase a lui Ion Barbu ar fi trebuit să se simtă jenați în afirmațiile lor, dacă nu de sugestiile poetice, prezente în toată poezia sa, care închid o anumită predispoziție sufletească, cel puțin de acele declarații clare și categorice: „Suflet mai de grabă religios decît artistic, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii: starea de geometrie și *deasupra ei, extaza*“ („Cuvînt către poeți“ — revista „Pan“ 1—15.III.1941).

Nu dorim să înmulțim citatele din care se degajă acea predispoziție sufletească de care am amintit. Cei care s-au apropiat fără prejudecăți de poezia lui Ion Barbu au putut întui acest lucru.

Nu înțelegem, fără umbră de ipocrizie, de ce unii comentatori țin să demonstreze indiferența religioasă a poetului. Ion Barbu a fost religios (fapt manifestat și în viața sa ca om) iar anumite elemente religioase, ca și cele matematice, constituie una din dimensiunile poeziei sale, *integrate actului poetic*.

Evident, nu este vorba, în cazul lui, de o religiozitate paradantă, încărcată de reprezentări în sensul poeziei ortodoxiste, ci de religiozitatea unui mare intelectual, elevată și esențială. Anumite noțiuni din sfera creștinismului (Ierusalim, Rusalii, Crăciun, îngeri, rai, etc.) au adesea la el, mai mult o funcție simbolică, dar acest lucru nu schimbă cu nimic fondul chestiunii.

Poezia lui este un imn, o expresie esențializată a unei adînci aspirații către absolut, către ordinea premergătoare genezei, cînd încă nu se săvîrșise „crima fracției și a secundei“ Ar fi pueril ca, negînd în general o asemenea ordine, să-i negăm și puterea de sugestie poetică. În cazul lui Ion Barbu aceasta a fost cea mai fecundă ficțiune, crescută din profunda sa aspirație către unitate cu tot ceea ce există, dincolo

de orice istorie, de orice determinare. Barbu trăiește cu religiozitate această ficțiune, pentru el singura opțiune totală. Poezia lui este cînd un ritual de inițiere în intuirea acestei ordini, cînd un imn de laudă la adresa ei, fără a vrea să instruiască în sensul comun al cuvîntului, ci să ne predispună, să ne pregătească pentru a putea primi marea lui religie. În definitiv, valoarea poeziei nu vine din prezența sau absența cutărui sentiment, a cutărei filozofii, sau a cutărui elemente de metodă. Dar a ignora sau a nega sentimentul religios din poezia lui Ion Barbu înseamnă să ne lipsim de unul din elementele esențiale în înțelegerea ei.

În argumentarea sa, Nicolescu folosește o tehnică sui-generis. Deși obiectul studiului său ar fi trebuit să-i îndrepte atenția în primul rînd asupra poeziei, el recurge înfinit mai mult la articolele critice ale poetului. Aceste articole sînt interesante ca declarații programatice, ca o anumită concepție asupra poeziei, dar neconcludente prin ele însele, atunci cînd este vorba de valoarea și configurația poeziei sale. Nu afirmăm incompatibilitatea celor două aspecte ale creației lui Barbu (ca în cazul altor experiențe artistice), dar o distincție între planuri cu accente proprii de valoare este absolut necesară. Nicolescu nu face această distincție și operează și aici un transfer de sugestii și semnificații din planul reflecției critice în cel al poeziei, considerîndu-le de fapt realități în planul creației poetice. Două sînt mai ales scrierile care-i servesc în acest scop. Este vorba de articolele apărute postum (despre Rimbaud și Moréas), scrise la aproape treizeci de ani după „Joc secund“, nesancționate public de voința poetului și față de care, din această cauză, ar trebui să avem rezerve. În schimb, sînt omise, chiar și din bibliografia indicată la sfîrșitul studiului, articole apărute în timpul vieții, unele conținînd referințe expresive la poezia sa. Așa sînt: O recenzie la volumul de poezii „Darurile pămîntului“ de N. Crainic („Umani-

tatea" nr. 3—4—1921); „Pro-Domo“ („Idea europeană“ nr. 206—1927); mai multe articole apărute în revista „Facla“ începând cu numărul din 8 mai 1935, ocazionate de o polemică stîrnită în jurul studiului lui Vianu; „Cuvînt către poeți“ („Pan“ 1—15 martie 1941).

Pentru a nu risca să operăm un transfer neconcludent de semnificații și modalități, de accente și atitudini între perioade și planuri diferite, trebuie, atunci cînd vorbim de „Joc secund“, să ne referim cu precădere la „Joc secund“.

Ignorînd orice delimitare cartea lui Nicolescu se constituie sub semnul transferului de la o perioadă la alta, de la matematică la poezie, din planul reflecției critice la cel al poeziei etc.

Tehnica aceasta se completează cu un transfer de alt ordin. Atunci cînd vrea să definească un aspect al poeziei lui Barbu, autorul recurge la texte prin care poetul definea poezia *altor autori* (pag. 45, 46, 57, 152, 156, etc.) procedeu ce pune din nou în evidență precaritatea demonstrației.

Aproape întotdeauna cînd vorbește despre poezia sa, sau despre poezie așa cum o voia el, Barbu folosește o expresie în care figurează doi termeni, pe care am putea-o numi, pentru a-i face plăcere lui Nicolescu, expresie binomică. Iată cîteva exemple: „starea de geometrie și deasupra ei extaza“, „versul Jubilat — Consistență și Nedeterminare“, „Poezia de experiență și transfigurare“, „Geometrie înaltă și sfîntă“ etc. Nicolescu omite sau eclipsează în mod regulat cel de al doilea termen, adică tocmai pe cel esențial.

În sfîrșit, semnalăm prezența multor neconcordanțe între citatele autorului și textul original. Un singur exemplu: „...Nu ca un termen al unui mers necesar, ci ca un dor al memoriei înfiorate“ — pag. 71 și 141 — (reluat ad litteram în articolul „Ermetism și ignoranță“ din „Gazeta literară“ nr. 24, iunie 1968), care corect este: „...Nu ca termen al unui mers necesar, ci ca dar al memoriei înfiorate“. („Poezia lene-

șă“). Distanța dintre *dor* și *dar* este egală cu aceea dintre autorul „cosmologiei barbiene“ și Platon.

Contrar părerii unui critic, Ion Barbu este, după Eminescu, cel mai discutat și mai controversat poet din literatura noastră. S-au făcut și se fac numeroase încercări de a traduce poezia sa în scheme logice, de a-i descoperi înțelesurile, de a o face inteligibilă. Rezultatele au fost dintre cele mai contradictorii, mai fanteziste și adesea, mai hilare. (O dovadă că această poezie nu se lasă „explicată de către ultimul comentator“ cum crede N. Manolescu). Fără a nega rolul criticii, trebuie să spunem că, departe de a explica inefabilul pe care-l închide poezia lui Barbu (ca orice mare poezie), asemenea încercări didactice nu fac decît să risipească fiorul estetic în schimbul unei precare certitudini logice.

Poezia lui Ion Barbu nu poate fi explicată și cu atît mai puțin tradusă în alt limbaj. Aproximarea de ea cere răbdare, iubire și inițiere îndelungată. Ermetismul vizivității și-a găsit corespondentul firesc într-un ermetism al expresiei, care nu poate fi negat (cum face Nicolescu) și care nu trebuie violat și vulgarizat în transpuneri discursive.

În poezia lui Ion Barbu nu trebuie căutat neapărat înțelesul ci doar sensul. În limbajul său poetic aspectul noțional este aproape indiferent și a-l căuta cu orice preț, înseamnă a rata esențialul. Atît termenul științific cît și cel comun își pierd individualitatea, depășindu-și sensul obișnuit printr-un adaus de transcendență. Materialul noțional, sonor și imagistic se organizează, după o logică neinteligibilă dar stringentă în jurul unui acord fundamental, care nu este nici muzical, nici noțional. Intuirea acestui acord este premiza obligatorie a inițierii.

A încerca să descoperi universul poetic al lui Ion Barbu pe cale analitică, prin construirea de scheme, prin „axiome“ sau interpretări matematice, înseamnă a dirija exegeza acestei poezii pe o cale care poate duce oriunde. *

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

o boală veche în forme noi

Cînd în 1915 a început să publice o serie de „revizuirii“ literare, Eugen Lovinescu invita critica noastră la un act temerar, dar obligator, fiindcă numai prin el aceasta avea șanse să-și îndeplinească sarcina istorică. Maiorescu, Iorga și Ibrăileanu, la vremea lor, și așa cum ceruse ea, îl săvîrșiseră. Orice conștiință critică autentică reclamă reintegrarea valorilor trecutului într-o sensibilitate contemporană, nouă, și, fatal, aduce o schimbare de perspectivă, o ierarhizare diferită. Inerția întreține o reputație bazată pe „idei primite sumar, fără control și mistuire“, pe „admirații nelegitime“, pe „prejudecăți literare“. Adevărata viață a scriitorilor din trecut o constituie capacitatea lor de a vorbi efectiv conștiinței noastre. „Redescoperindu-i“, constatăndu-le actualitatea, continuăm să-i citim și să-i prețuim. Noi le dăruim ca Odiseu singele nostru spre a le însușești umbrele, dar sistemul lor sangvin trebuie să fie în stare a-l primi. Altfel zis, în „reconsiderarea“ clasicii are loc mereu o proiecție de idei și sentimente care aparțin altor epoci, totuși, ca să se producă pe această cale o reanimare reală și nu o scamatorie derizorie, e necesară respectarea adevărului. O nouă perspectivă poate revela trăsături neremarcate mai înainte ale unei personalități artistice, nu să-i schimbăm natura. Scriitorul ni se arată sub o lumină înedită, figura lui cîștigă alt relief, dar rămîne a sa. Diferența este între a-l vedea pe cineva sub un unghi nebănuit sau sub o mască așezată strîmb.

Am spus toate acestea pentru că, o dată cu revalorificarea autentică și originală pe care moștenirea literară o cunoaște la noi în anii din urmă, au loc și nu puține pseudoreconsiderări, false acte de actualizare, realizate prin procedee încăpăținate a întîrzia și altera formarea unei adevărate conștiințe critice contemporane. O bucată de vreme, literatura trecutului a fost sărăcită dureros prin îngustimi dogmatice și triste unilateralizări; am ieșit, slavă Domnului, din faza aceasta, dar nu ne vom mișca într-un orizont cultural cu adevărat liber și original, dacă vom continua să întreținem practica omisiunilor deliberate, a imaginilor parțiale și deformărilor destinate să dea autorilor din trecut o față care ne „convine“, chiar cînd ea le e complet străină. Nimeni nu se mai îndoieste astăzi că Titu Maiorescu, N. Iorga, Vasile Pîrvan, Lucian Blaga, Ion Barbu, Eugen Lovinescu sînt mari spirite. A le integra efectiv în conștiința critică a epocii noastre înseamnă a arăta prin ce ele îi vorbesc, rămînînd ceea ce reprezintă cu adevărat și nu devenind imagini ale noastre fabricate de circumstanță. Nu cu artificii penibile, Lovinescu transformat într-un fiu natural al lui Gherea, Ion Barbu, în încarnarea raționalismului scientist, Pîrvan în filozof „umanitarist“, se înfăptuiește o astfel de operă dificilă. „Reconsiderările“ de tipul acesta prelungesc tehnica „desconsiderărilor“ proletcultiste, schimbîndu-i numai semnul.

O analiză a viciilor ei este necesară pentru a o discredita și a o împiedica să se perpetueze. Primul demers prin care debutează constă în siluirea sensurilor unui text. Interpretul citește ce vrea el, nu ce stă scris. Despre „Oul dogmatic“ ni se spune astfel într-o carte mult lăudată pe nemeritate: „Ion Barbu; Cosmologia „Jocului secund“ de Basarab Nicolescu, următoarele: „Este închistată în poem, din nou, o concepție profund raționalistă, a reversibilității eterne, în netă opoziție cu dogma creștină, ea este o dogmă a

ireversibilului, a „păcatului“ irecuperabil, planînd permanent în lumea omului“. De unde scoate comentatorul aceasta? Din faptu' — zice el — că „structura geometrică infinitezimală permite descrierea „măruntelor lumi“. „Oul dogmatic“ este o lume identică cu sine, în care devenirea, „nunta“, este infinit repetabilă, reliefîndu-se astfel o caracteristică esențială a liricii barbiene remarcată de Petru Comarnescu încă înainte de apariția volumului „Joc secund“, într-o notă în care stabilește și o interesantă apropiere Blaga-Barbu „... „Ion Barbu trăiește ca geometrii de la început fioul închiderii și proprietatea reîntoarcerii“. Constatăm amărîți că exegeza reușește să fie infinit mai obscură ca textul însuși. Dar să încercăm a urmări logica argumentației. Mai întii, de ce existența anterioară face-rii n-ar fi o realitate identică mereu cu ea însăși, după credința creștină? Cu ce o asemenea reprezentare contrazice dogma? Afirmatia exegetului nu se sprijină pe nimic, e pură invenție, dată cu puțin lac matematic ca să le taie ignoranților orice curaj de a mai interveni. Pentru aceasta ni se vorbește cu aere savante de structura infinitezimală a spațiului, de polul *plus* (subliniat!), de lumea Soarelui *închisă* (iar subliniat!), dar se ignoră superb textul. Ion Barbu a pus în fruntea poemului motto-ul: „Dogma: Și Duhul Sfînt se purta deasupra apelor“, citînd cuvintele scripturii cu privire la momentul care a precedat creația. Oul în alcătuirea lui ilustrează, după poet, această stare. Ca să fie bine înțeles, Barbu revine, precizînd foarte clar: „Om uitător, ireversibil. / *Vezi Duhul Sfînt făcut sensibil?*“ (s.n.) „Precum atunci, și azi întocma: / Mărunte lumi păstrează dogma“. Comentatorul refuză să ia notă de motto-ul poemului, suprimă versul subliniat din strofa citată, fiindcă-i încurcă „demonstrația“. Să fim atenți și că Ion Barbu spune: „Precum atunci, și azi *întocma*“ (s.n.) deci *nu altfel, ci exact așa*. Și aceasta nu vrea să citească exegetul, grăbit să facă din poem o contesta-

ție a dogmei creștine că, la „început“, Duhul Sfînt se purta deasupra apelor. Nici un matematician serios, pornind să demonstreze „teorema celor nouă puncte“, să zicem, nu va refuza să considere orice triunghiu. Basarab Nicolescu își alege numai pe cel care-i convine, evită cazul dificil. „Demonstrația“ lui ocolește versul în măsură să o răstoarne imediat. Și încheierea fabulistică de esență tipic creștină („că vinovat e tot făcutul, / Și sfînt — doar nunta, începutul“) apare „explicată“ prin Hegel și Valéry, nu prin sensul mai la îndemînă, din scriptură. A dispărut de aici ideea păcatului originar? Să fim serioși, ceea ce ne oferă Basarab Nicolescu e un spectacol de prestidigitatie; operatorului i se văd cărțile din mîncă și urechile iepurilor din buzunar. El înlocuiește peste tot revelația religioasă, iluminarea mistică pe care o presupune credința cu cunoașterea „superioară“, „deplină“ intelectuală și afectivă deopotrivă. „nunta“ între rațiune și sensibilitate, rătălmăcind astfel sistematic simbolurile poeziei barbiene, în disprețul naturii lor specifice. Numai cu asemenea metode de escamotare a adevărului se poate obține concluzia că: „după cum Blaga în „Trilogia cunoașterii“ se despărțind declarat de dogma creștină, oferind o cosmologie nedogmatică...“ (iată pentru ce a scris „Eonul dogmatic“ urmărind în întreaga lucrare reabilitarea acestui tip de gîndire!) „Ion Barbu, prin cosmologia „Jocului secund“, se află în opoziție față de dogma creștină și, în general, față de orice dogmă...“ (iată pentru ce, și el, în răspunsul dat la o anchetă din revista „Pan“ azeza pe preot în fruntea cetății!)

Către aceeași țintă concură și alte interpretări mai prudente, care se ferec să deformeze grosolan sensul textului, dar îl aduc încet prin speculații fără nici o acoperire la rătălmăciri identice. „După melci“ e un poem al efectelor dezastruoase rezultate din săvîrșirea anumitor practici magice cu inconștientă infantilă. Copilul, care ne istorisește

ce i s-a întâmplat, tulbură fără să vrea ordinea cosmică, rostind înainte de vreme descîntecul destinat să scoată gasteropodele din cochilia lor. Gerul neprevăzut al zilelor Babei provoacă moartea melcului încrezut în vorbele mîncinoase că a venit cu adevărat primăvara. Farmecul poemului rezidă în receptarea acestui accident dureros și cu implicații tainice, de către o conștiință puerilă. Într-o cronică din „Luceafărul“ nr. 45 (1967) comentatorul, M. N. Rusu nu se mulțumește cu atît. El ține să ne convingă că „După melci“ „nu poate fi... altceva decît o perfectă fabulă antiorfică“. Foarte bine, dar să vedem de ce? Pentru că — ne explică exegetul, „Misterul *învierii* melcului din anorganic, din impenetrabilii lui pereți — se produce. Însă... în lipsa copilului care din pricina ninsorii și a nopții ce se lasă s-a retras în casă...“ Înainte acesta n-a reușit prin descîntec decît să deslănțuie stihurile naturii. Dar metamorfoza peisajului are loc — ne trage atenția M. N. Rusu — „nu în *real*, ci în *imaginar*. Descîntecul s-a resfrînt asupra copilului, i-a dikatat închipuirea care devine reală“. Apoi, el încearcă să repare catastrofa; „se roagă la natură care, firește, rămîne indiferentă (sugestie ateistă?) ca și melcul teleghidat“. Prin urmare, conchide comentatorul „subtilitatea poetului este evidentă: orfismul e o stare subiectivă, chiar solipsistă, și nu obiectivă, nici transcendentă. Cuvintele, repetițiile magice n-au efect cognitiv. Ele par să aibă unul dar numai în absența celui ce le formulează sau mult timp după formulare. Ceea ce este inutil. Așa se întâmplă și aici“.

Orice interpretare e admisibilă ca ipoteză de lucru; textul trebuie să o confirme însă, ulterior, să se lumineze prin ea. Ajungem la un asemenea rezultat? Nicidecum. O mulțime de întrebări se ridică: De ce un descîntec care vestește venirea primăverii: „Printre vreascuri cerne soare, / Colți de iarbă pe răzoare / Au vîcnit, și muguri noi / Pun pe ramure altoi. / Melc, / Codobelc, / Iarna leapădă cojoace, / Și tu încă

sub găoace!“ trebuie să aducă fie și sub formă „orfică“, „subiectivă“, și „solipsistă“ — cum se exprimă comentatorul — o metamorfozare hibernală a peisajului, să cheme vifornița și ninsorea? Dacă iarna grea s-a instalat doar în închipuirea copilului — cum iarăși spune M. N. Rusu, — de ce melcul ieșit, chiar mai tîrziu, e găsit apoi înghețat? De ce să complicăm un text cu „noaptea interioară“, cu „tautologii existențiale“, cînd el se dovedește desul de limpede? Explicația acestor speculații gratuite și trudnice se lasă ușor ghicită M. N. Rusu, ca și Basarab Nicolescu, vrea să demonstreze cu orice preț că Ion Barbu face raționalism scientist în poezie, nu suferă nici o clipă fascinația magiei și simte o repulsie instintivă față de extaza mistică. Nu ne-a strecurat prudent că poate e vorba chiar de o „sugestie ateistă“? Asta, cu toate „isbăvitele arderi“, „viile altare“, „miruirile“, cămările de bură „începute în Dumnezeu“ și mîntuilele azururi care umplu universul lui poetic. Ar fi să credem că Ion Barbu n-a găsit alte simboluri mai potrivite ca să-i traducă raționalismul consecvent. Iată deci apărînd la suprafață o concepție vulgarizatoare tenace, ascunsă nedibaci sub zgomotoasa diatribă împotriva sociologismului și un limbaj filozofard. Practic, toată strădania e îndreptată spre a dovedi că orice poet mare trebuie să gîndească neapărat materialist-dialectic, altfel n-avem cum să-l prețuim. Prejudecata aceasta s-a înrădăcinat atît de adînc, încît pînă și unele minți mai luminate se simt îndemnate să-i plătească tributul. În „Steaua“ nr. 3 și 4, 1968, Mircea Braga publică o interesantă și documentată analiză a dramaturgiei lui Blaga. Venind vorba de „Crucia-da copiilor“ se miră că s-a putut vedea în ea un elogiul al organicității ortodoxiei. „La o cercetare mai atentă — scrie el — sesizăm vizarea ambelor doctrine, (ale spiritualismului apusean și răsăritean, n.n.) puse în egală măsură sub semnul nocivității în funcție de efectele ce le provoacă prin exercitarea directă, ne-

mijlocită asupra unui substrat incompatibil. Pe un astfel de suport se consumă drama din finalul piesei (moartea copiilor și a lui Radu), dezvăluind cauze adânci și revelatorii: fatalismul dur, raportarea abuzivă la teluric și concret, fanatismul agresiv și violent, intransigența rigidă implicate în catolicism și abulia extatică a ortodoxismului, exclusivă sa spiritualizare mistică nu pot constitui categorii definitorii ale spiritualității românești...“ „Preluarea lor ca atare, grefarea lor gratuită pe o matrice stilistică dezvoltată pe alte coordonate duc la un adevărat cataclism existențial, copiii cetății pier. Citind printre rînduri, metafora se decodifică. Ortodoxismul starețului Ghenadie nu poate ține în friu secreta tendință a copiilor de a trăi și în orizontul concretului, al imediatului (acesta e sensul cruciadei), iar reprimarea prelungită echivalează cuuciderea lor (Cazul lui Radu)“.

Așa să stea oare lucrurile? Orice comentator, familiarizat cu exegeza textelor literare, știe că nu deznădămintul propriu zis al unei acțiuni prezentate într-o piesă ne dă sensul acesteia, ci accentul estetic cu care finalul e încărcat. Dacă o anumită conduită are consecințe dezastruoase sub raport fizic (atrage moartea), nu înseamnă că autorul o condamnă neapărat. Cu asemenea raționamente trebuie să conchidem că Shakespeare dezaproabă iubirea înflăcărată dintre Romeo și Julietta și o socotește o atitudine umană „nocivă“, ca să folosim expresia lui Mircea Braga. Moartea micului prinț nu constituie sub raportul ideii artistice, pe care e construită drama „Cruciada copiilor“, o înfringere a starețului Ghenadie, ci dimpotrivă o biruință a sa. Radu nu pierde pur și simplu, ci mistuit de nostalgia paradisului. Stingerea lui coincide cu o iluminare mistică împărtășită chiar de mamele venite să-și reclame copiii. Radu pleacă împreună cu ceilalți tovarăși ai săi de joacă, morți, în cruciada nepămînteană pe care o propovăduiește Ghenadie și avînd ca țintă cerul mîntuirii creștine, „singurul adevărat Ierusalim.“ Înseamnă să ignorăm

toată semnificația dată de Blaga prin finalul piesei, ca să scriem că el egalizează ambele doctrine sub semnul nocivității lor. Citez pentru edificare ultimele replici; se aude un cor de copii, „Prin fundul de mare / vom trece pe jos / Ne cheamă de dincolo / Domnul Hristos ! / Stea nouă s-arată / la răsărit / Viața pre moarte / a biruit“; femeile ingenuंचीiază. Intîia: „Parcă aud cîntînd pe Petru al meu. / A doua: Parcă aud cîntînd pe Simeon al meu / A șaptea: Cîntă toți cei ce-au murit. / Ghenadie: Cîntă intrînd în Ierusalim, în veșnicul Ierusalim.“ Dacă aceasta nu exprimă biruința modului în care își reprezintă Ghenadie cruciada, atunci nici moartea lui Faust nu ne arată că Dumnezeu îl învinge pînă la urmă de Mefisto. Dar trebuie demonstrat împotriva textului că Blaga nu acordă vreo superioritate organicității spiritualismului ortodox. Ca și cum aceasta ar împiedica piesa să aibă incontestabile calități poetice! Ce ne făceam dacă aveam și noi un Dante? Arătam că și el respinge teologia creștină? Dar odată porniți să-i confecționăm artistului un chip care nu-i al lui, cu convingerea că numai astfel, îl servim, orice frenațiune dată de respectul adevărului dispăre. E uimitor cum, cunoscînd bine opera poetului (studiul o dovedește), Mircea Braga poate să susțină că, pentru Blaga, „ortodoxismul e nu numai para-organic, dar chiar împotriva organicului“. E adevărat că-și ia precauții, precizînd „în formele sale pure, nesublimat“. Dar dacă e așa, de ce și-ar fi pierdut Blaga timpul în „Spațiul Mioritic“, descriindu-ne matricea stilistică românească, să ne atragă atenția asupra „bipolarității“ ortodoxiei între „transendent“ și „organic“? Și nu găsim aici afirmată răspicat și ilustrată pe larg următoarea convingere a gînditorului: „Categoriile preferate ale catolicismului sînt cele ale autorității sacral-etatiste: statul, ierarhia, disciplina, supunerea, militarea pentru credință. Categoriile preferate ale protestantismului sînt cele ale libertății: independența convingeri-

lor, delibărarea, problematizarea, hotărîrea, datorita, fidelitatea. *Iar categoriile preferate ale ortodoxiei sînt cele ale organicului* (s.n.): viața, pămîntul, firea...“ „Duhul ortodox și-a ales din vremelnice categoriile «organicului». Ele reprezintă lotul privilegiat și ca un al doilea pol al spiritualității. Categoriile acestea, ale organicului, nu sînt numai îmbrățisate cu preferință, ci sînt oarecum asimilate în rang cu transcendentul. În afară de aceasta, ele ni se înfățișează și ca un model suveran, potrivit căruia spiritul ortodox înclină să imagineze și alte realități, de exemplu realitățile de natură psihologică, social religioasă, sau chiar cosmică“.

Dacă „organicul“ constituie după Blaga o categorie a matricei stilistice românești, cum putem susține că piesa lui țintește a arăta efectele „nocive“ pe care le are spiritualismul creștin răsăritean „asupra unui substrat incompatibil“? E adevărat că Blaga avea în vedere anumite neconcordanțe între ecumenia ortodoxă și fondul etnic autohton. De aceea s-a și adresat el de preferință *eresurilor*, în care categoriile abisale ale sufletului românesc biruie constrîngerile dogmei. Dar tocmai fiindcă ortodoxia are o vădită preferință pentru organic, astfel de credințe populare au jucat, după poet, rolul unor „ventiluri spirituale“, capabile să învingă „ispita schismatică“. Prin eresuri, „motivele dogmei sînt variate spontan, fără a fi însă dezvoltate pînă la doctrină. Lipsite de nume, de paternitate și de răspundere, ele circulă libere, *nealterînd corpul credinței, ci dimpotrivă ajutîndu-i să se mențină intact*“ (s.n.) (Spațiul mioritic).

În exemplul pe care l-am adus cu „Cruciada copiilor“ se manifestă și alt viciu al acestei „metode“ de interpretare (de „ajustare“ ar fi mai bine zis). Orice scriere a unui autor face parte din întregul operei sale. Interpretarea corectă nu poate neglija aceasta. Ea trebuie să introducă părțile într-o viziune globală și să-i releve coherența internă prin fiecare element al creației autorului.

Cînd constată contradicții, e obligată, ca să fie acceptată, să le explice, să arate iarăși pe ce teme unitar se produc. Dacă se ținea seama de ceea ce a spus Blaga în „Spațiul mioritic“, era greu să i se dea „Cruciadei copiilor“ o asemenea interpretare arbitrară. Identificarea operei unui autor cu o imagine care ne „convine“, chiar atunci cînd ea nu corespunde realității, reclamă, fatal, lăsarea deliberată în întuneric a aspectelor rebarbative la operația de „ajustare“. Metoda e foarte facilă și se practică adesea cu dezinvoltură; nu cere bătaie de cap și are un succes garantat. Cu etichete nebulose, ca de pildă caracterul popular sau nu al diferiților autori, se operează într-o vreme puțin depărtată cele mai arbitrare ierarhizări și interdicții. Acum, moștenitorii aceluiaș spirit cu semn schimbat minuiesc alte formule la fel de labile și străine spiritului critic autentic și lucid.

Una a născocit-o de curînd Grigore Popa: e „cugetul carpatic“. Ce vrea să denumească ea exact nu se poate spune, fiindcă nebulosul se refuză definițiilor care rămîn obsesia minților mărginite, logice. E de ajuns că formula sună frumos și are ceva inatacabil. Cum să ai rezerve critice față de „cugetul carpatic“? Ești imediat suspect de micime spirituală, de îngustime raționalistă, dacă nu și mai rău.

De pe această înlățime inaccesibilă, Grigore Popa purcede la o „actualizare“ a lui Pîrvan ca filozof al istoriei (Revista „Argeș“ nr. 5, 1968). Se știe că din gîndirea eminentului om de știință, poet inspirat în „Memoriale“ și profesor, pe care tinerimea universitară îl asculta cu devoțiune, dreapta românească a căutat să scoată un catehism al ei. În Pîrvan, „trăiriștii“ au văzut un precursor, pe propovăduitorul „filozofiei neliniștii“, „condiției tragice“ umane, „doctrinei salvării“ ș.a.m.d. (V. capitolul respectiv din „Istoria Literaturii“ de G. Călinescu). În „Gîndirea“ Petre Marcu Blaș scria: „Prin concepția sa asupra Statului, Vasile Pîrvan ia poziție împotriva spiritului

raționalist și critic din cultura vremii și în special în țara românească (Junimea kantiană cu Titu Maiorescu, Caragiale, Carp, poporanismul cu ideologia democratică și progresistă, sau reprezentantul de ultimă oră, d. Paul Zarifopol) pentru a se insera în curentul mistic și tradiționalist, care încearcă desfundarea izvoarelor vitale ale sufletului românesc mai ales pe latura religioasă și valorificarea potențelor primare și specifice". „Disprețul lui pentru regimul, stilul de viață și mentalitatea libertară era imens". La el — subliniază comentatorul — „oameni de sută" constituie „o expresie favorită pentru prea obișnuita duzină". „Mistica naționalisto-etatistă, aflată în opera lui Vasile Pîrvan — conchidea articolului — e proprie tuturor neamurilor în ascensiune. A cunoscut-o și o cunoaște poporul britanic, precum și Germania cu mitul propulsiv al pangermanismului. De curînd a reinnoit Italia. Ea va încheia regatul românesc în forme unitare și definitive". („Pîrvan și Filozofia statului", *Gîndirea*, anul VIII, nr. 4. 1928). E explicabil pentru ce o asemenea interpretare dată concepțiilor filozofice ale autorului „Geticii" a întâmpinat serioase rezistențe din partea reprezentanților spiritului democratic la noi. Mihai Ralea denunța în „Viața românească" ce se ascunde îndărătul unor asemenea entuziasme: „Dl. P. M. B., se declară pentru misticism, instinct, confuziune. E dreptul său. Dar e și interesul patriei noastre? Am spus de atîtea ori că toate directivele mistice care se recomandă acum poporului nostru îi vor fi fatale. Tinerii care încurajează acest lucru nu gîndesc de ajuns cît rău fac, în numele unui patriotism bizar pe care-l invocă, țării lor. Căci de fapt revenirea la misticism înseamnă preconizarea instinctului, a obscurantismului și a barbariei". („Vasile Pîrvan și tînăra generație". *V. R.* nr. 4. 1928). Eugen Lovinescu trăgea în 1943 un semnal de alarmă împotriva „pîrvanismului". Era, cum se vedea, îndeajuns de tîrziu, — constata el întristat.

„Furtunile ce au doborât maiorescianismul nu s-au dezlănțuit de odată; ele mugeau de mult în peștera lor eolică... convergînd spre scopuri previzibile. Spiritele critice mai înțelegătoare de rosturile lor ideale ar fi trebuit să se organizeze de mult pe un front împotriva adversarului ce se arăta la orizont". („T. Maiorescu și posteritatea lui critică"). Dreapta românească a deformat monstruos gîndirea lui Pîrvan. Ca filozof al istoriei, el i-a furnizat însă anumite elemente, cum arată G. Călinescu, deși morala acestui spirit ales se opunea prin cultul datoriei față de semenii, stoicismul eroic și îndemnul la atingerea universalismului, răstălmăcirilor fanatice. O astfel de dissociție critică atentă și profundă în gîndirea lui Pîrvan, a schițat-o încă din 1934 Tudor Vianu (v. „Vasile Pîrvan și concepția tragică a existenței". Idealul clasic al omului.)

Găsim vreo urmă din toată această dispută cu grave implicații ideologice în articolul lui Grigore Popa? Ar fi să ne facem prea frumoase iluzii. Exegețul de ultimă oră intră cu primele fraze într-o stare delirantă, ostilă oricărui examen critic lucid. Nu se discută nimic, se afirmă apodictic și transfigurat „Verticalismul viziunii" lui Pîrvan „cu nadirul ancorat în vatra proto-istoriei geto-dace și cu zenitul printre constelațiile logosului suveran, străbate toate priveslile existenței, străluminîndu-le cu valorile unui ethos integru și integral... Gîndirea sa, ne comunică un contemporan (?) ne conduce la magie, gînditorul devine mag"... „Pîrvan consideră fenomenele istorice, deci istoricitatea și istorializarea din perspectivă metafizică. Faptele istorice participă la marile evenimente și fenomene ale universului, cu care formează, pe undeva, prin dedusurile ontice, o unitate. Pîrvan înscrie faptul istoric în orizontul cosmic. Prin acest sentiment de solidaritate cosmică se dovedește a fi unul din purtătorii de geniu ai *Cugetului carpatic*, categorie majoră a spiritualității românești..."

La Pirvan, „ca procedeu metodologic, a percepția istorică se întemeiază pe intuiție“... el „se folosește de două noțiuni cosmice: vibrarea și ritmul“ (încercarea aceasta de a stabili o nouă formă apriorică afară de spațiu și timp, pentru „vibratil“, și anume „ritmul“, chiar G. Călinescu — nesuspectat a nutri vreo obtuzime față de Pirvan —, o găsea „confuză și pretențioasă“). Comentatorului nostru i se pare genială și ține să ne-o și ilustreze printr-un exemplu. „Cînd într-o epocă istorică sufletele vibrează intens, acea epocă are și un ritm grăbit, adică devenirea ei e foarte agitată și foarte scurtă, cum a fost de pildă cazul cu secolul al V-lea elen sau cu Renașterea italiană. Cînd din contră,

într-o epocă sufletele vibrează domol, ritmul acelei epoci este și el încet, de pildă, viața orășenească din Europa în comparație cu cea din America“.

Nu cred că măcar vre-o formă de spiritualism serios ar îmbrățișa astăzi fără rezerve asemenea idei. Ele ni se servesc însă drept valorificări marxiste creatoare, necontaminate de dogmatism și sociologism vulgar !

Sînt unii care au impresia că examenul critic al autorilor din trecut e o diminuție a valorii lor. Ei reclamă oficerii pioase sau dansuri rituale și nu dialoguri. Dar numai acestea din urmă se poartă cu spiritele într-adevăr vii. Primele sînt rezervate exclusiv morților.

) Obiecțiilor mele la o astfel de răstălmăcire a operei lui Ion Barbu, exprimate într-o cronică din „Gazeta literară“, tînărul critic Mihai Ungheanu s-a grăbit să le dea o replică usturătoare („Luceafărul“ nr.-ul 33, 1968). Ea constă din reactualizarea unui articol scris de mine în 1963 despre autorul „Jocului Secund“, la o dată cînd nimeni nu risca să ridice problema reconsiderării sale. Afirmînd de la început că Ion Barbu se numără printre cei mai dotați poeți ai noștri și încercînd să fac sensibile citeva din rarele virtuți ale operei lui, plăteam, recunosc, și fatalul tribut nu puținelor îngustimi, fără de care orice dialog nu era posibil în momentul respectiv. Răspunde însă aceasta argumentelor aduse azi de cronica mea împotriva răstălmăcirii versurilor autorului ? Mihai Ungheanu se ferește să sufle un cuvînt despre problema în discuție. Confruntate cu textele, se țin sau nu interpretările lui Basarab Nicolescu ? Procedează ele corect, eliminînd strofele care le infirmă ? La o asemenea obligație elementară a unui schimb de opinii, replica lui Mihai Ungheanu nici nu se gîndește să se supună. Ea are logica dezarmantă a personajelor caragialești. Întrebată de ce vină precisă o acuză pe nora ei, — cum observă Paul Zarifopol — Coana Tarșia răspunde supărată : „Apoi ai cunoscut-o dumecata pe mă-sa ce pramate era ?“

Cît privește conștiința intransigentă de „săbie cu vîrfu-n sus“ a tînărului meu preopinent, pornit să vîneze inconșcențele altora, s-ar cădea ca ea să

fie ceva mai prudentă, fiindcă nu e nevoie să mergem pînă în 1963 și să căutăm cine știe ce presiuni ideologice, spre a-i descoperi serioase deteriorări. Despre Cornel Regman, de pildă, acum un an Mihai Ungheanu scria : „Component al Cercului de la Sibiu, nu a avut simpatie pentru fulguranța călinesciană, rămînînd la postulatul unei atitudini normativ-restrictive în critica literară, în fond dogmatică și chiar sociologizantă. Critica lui e o critică de didact, cu observații pedant încrămite și rigori intratabile, serios deranjată de libertatea de spirit pe care o respiră atmosfera călinesciană“... Cîteva luni mai tîrziu (s-a schimbat doar publicația), tot sub semnătura lui citim : „Cînd nu se lasă furat de jocul șicanelor, și asta se întîmplă de obicei, Cornel Regman realizează unul din tipurile cele mai necesare de critică, critica inclementă, doctă, apodictică. În Cornel Regman se ascunde mai degrabă un istoric literar. Nu-mi pot imagina cum ar arăta o istorie literară datorată lui, probabil pentru mulți iritantă, căci arta lui Cornel Regman este de a irita savant, dar o cred solidă în construcție și justificări“.

Într-un interval atît de scurt, după ce fusese apreciat că încearcă din nou „legitimarea criticii mediocre“, că provoacă o „tulburare de apă pretimpurie“ și „inutilă“, același spirit e găsit mai mult decît „necesar“. Să nu se hazardeze prin urmare chiar așa ușor Mihai Ungheanu în a da lecții de intransigență.

ion bălu

vitalitatea poemului

Numeroasele poeme de amplă respirație apărute în anii din urmă au suscitât discuții și luări de poziții felurite. S-a pledat pentru dreptul la existență al poemului epic, s-a negat prezența unui fir narativ în *Diamantul* și în *Ciîmile de lingă pod* sau a fost pusă în circulație expresia hibridă a unui așa zis poem „epico-liric”. Mai puțin s-a încercat stabilirea valorilor. Oricum, s-au pus jaloanele unei discuții al cărei principal rezultat mi se pare a fi încercarea înlăturării confuziei dintre poemul epic și liric. Indiscutabil, interferența genurilor este un fenomen obiectiv, totuși este ceva care le constituie ca atare, discutabilă fiind anularea trăsăturilor specifice, dominante. Unele note neesențiale, comune: anumită organizare compozițională, osatură epică, anume lungime etc., nu pot duce la dizolvarea poemului epic în liric, noțiunile fiind, în fapt, antitetice.

Oprindu-ne la câteva din poemele mai cunoscute ale acestor ani, observăm că toate sînt construite pe un schelet epic. În *Bălcescu*, ne sînt înfățișate evenimente ale epocii, biografiile individuale integrindu-se în istorie; în *Ciîmile de lingă pod*, *Cariatida*, *Balada țăranului tîndr* ș.a. ni se relatează întîmplări: întîlnirea unui ciclist cu un ciîne, un accident pe un șantier de construcții,uciderea unui țăran etc.; *Surîsul Hiroshimei* cuprinde un lanț de secvențe din istoria știutului oraș, înainte, în timpul și după explozia bombei atomice, iar *Spectacol în aer liber*, *Diamantul* sînt niște biografii, înția erotică.

Dacă nucleul epic constituie trăsătura caracteristică a tuturor poemelor, modalitățile de organizare a materialului faptic sînt diferite. În *Bălcescu* Eugen Jebeleanu na-rează cronologic un subiect anumit. S-ar zice că tocmai grandoearea evenimentelor (revoluția de la 1848, marile mișcări de mase) ar impune o astfel de tratare. Evenimente nu mai puțin importante, din înția etapă a revoluției democrat-populare sînt evocate de Geo Dumitrescu în cu totul altă manieră. Din romanticele școli de cadre, din „furtunoasele plenare de noapte unde se ascuțeau razele dimineții hotărîtoare / ce trebuia să răsără în toți”, din manifestațiile și demonstrațiile celor ce căutau înfrigați „miezul curat al tuturor lucrurilor”, poetul reține, în *Omul va fi om*, ecoul acestora în inimile și sufletele individului, dialectica modificării conștiințelor. La fel procedează Eugen Jebeleanu în *Surîsul Hiroshimei*; alege anumite secvențe, le subordonează unei idei coordonatoare și ne prezintă o realitate sincopată, epurată de elemente neesențiale. Desigur, selecție se află și în *Bălcescu*. Eugen Jebeleanu operează o triere mai riguroasă a faptelor decît în romanul *Un om între oameni*, să zicem, fapte ce scot în evidență trăsături fundamentale de caracter ale eroului. În-să *Bălcescu* rămîne un poem în care selecția e topită într-o narațiune, biografia exemplară a unui revoluționar.

Nu totdeauna evenimentele epice tind la închegarea într-o biografie. În alte poeme ele servesc proiectării unor secvențe din viața eroilor, personajele trăind cu maximum de intensitate. În *Minerii din Maramureș*, reportajul versificat nu e depășit: cițiva muncitori se străduiesc să treacă peste culmea unui munte un compresor. Drumul e greu; un ortac oprește cu trupul său alunecarea mașinii, altul șovăie, iar Remeș își îmbărbătează tovarășii. Poemul tot se menține la nivelul acestor date, luînd forma unui reportaj versificat. Deși fapte, în mare parte asemănătoare, întîlnim

și în *Cariatida*. (Pe un șantier de construcții se desfășoară o activitate febrilă: sosesc echipe de muncitori, sint demolate vechile clădiri, începe construcția altora. Și pe acest fundal are loc un tragic accident.) Ion Gheorghe nu rămâne la suprafața datelor realității, ci înlocuiește relaterea obiectivă cu stările sufletești ale eroului principal. Evenimentele, emoțiile sint scufundate în legendar, în fabulos, tragicul provocat de o întâmplare determinînd în sufletul tînărului inginer chinuitoare procese de conștiință. Cu alte cuvinte, aici, planul realității imediate este dublat de un plan general, reflexiv, în care faptele sint transformate în alegorie.

După ce datele realității au fost trecute prin sensibilitatea subiectivă a poetului și concretizate din nou în imagini artistice, observăm că toate poemele citate și altele neamintite, se împart, abstractie făcînd de deosebirele neesențiale, în două mari grupe. În *Minerii din Maramureș*, *Lazăr de la Rusca* și altele evenimentele rămîn ca atare, îndeplinind obișnuita funcție epică. În *Surîsul Hiroshimei*, *Cîinele de lîngă pod*, *Diamantul* etc. faptele servesc elevării unui simbol, mit sau alegorie. Prima categorie de poeme figurează evenimente exterioare autorului; poetul observă obiectiv desfășurarea vieții, narează evenimentele luate în sine, poemele respective rămînînd narațiuni versificate. Existența unor monologuri, ale eroilor sau autorului, nu conferă poemului caracter liric. De fapt, problema nici nu se pune astfel. Întrebarea este dacă, integrate speciei cărora le aparțin aceste poeme rezistă estetic. O sumară privire istorică duce la anumite concluzii. Eroii poemelor epice ale trecutului sint unilateralizați, poetul reținînd o trăsătură esențială, dominantă a caracterului (Ahile, Ulise). Creînd caractere unilateralizate, narînd evenimente surprinse pe latura lor categorială, *Iliada* reflectă o întreagă umanitate fără a fi istoria cronologică a războiului troian. Să se observe că fenomenul a fost intuit și de poetul anonim.

Eroii baladelor populare (*Toma Ali-moș*, *Gruia lui Novac*) sint priviți pe o latură generală, tipică. Or, în zilele noastre, poemul epic a fost înțeles de multe ori drept o nara-re conștiincioasă a unui subiect oarecare și inevitabil în asemenea condiții s-a ajuns la proză versificată.

Anacronismul poemului epic a fost se pare simțit încă de la sfîrșitul secolului trecut. În orice caz, Eminescu îl întuise. În timp ce Alecsandri mai scria *Peneș Curcanelul*, Eminescu, în *Călin — file de poveste* — renunțase la epicul pur. Astăzi, evident, citim cu interes poemul lui Alecsandri pentru că îl privim istoric, ca o creație a unei epoci în care poetul reținea înfiorarea în fața realității inconjurotoare ca o simplă emoție afectivă mai mult sau mai puțin intensă. Intrat în poezie prin Eminescu, într-o perioadă de relativă înflorire a epicului, consolidat prin *Noaptea* lui Macedonski, poemul liric și-a cîștigat tot mai mult pozițiile, afirmîndu-se ca o expresie a unei noi etape, moderne, care înțelege lirismul nu numai ca o emoție afectivă provocată de stimuli exteriori, ci și ca o complexă și rafinată dezbateră intelectuală, confruntare dramatică cu universul.

Prin însași structura lui, poemul epic se împotriva comunicării unui lirism intelectualizat. Plecînd de la o idee etică sau filozofică, poemul liric permitea cu ușurință comunicarea atitudinii autorului, vibrația subiectivă a poetului în fața realității, a relevării eului individual. Dacă în poemul epic elementele lirice sint accidentale, în poemul liric epicul este numai un accesoriu, dar fără un suport epic poemul liric nu poate rezista. În poemul liric există două planuri. Unul, să-i spunem inițial, format din evenimente epice, se menține la nivelul trăirii nemijlocite. După ce datele firului narativ sint expuse, planul inițial rămîne, mai mult sau mai puțin static, îndeplinînd funcția de falsă narațiune. El servește organizării reacțiilor elementare în simboluri impregnate cu largi semnificații

general-umane. Acest al doilea plan evoluează în fapt, oferindu-ne o fascinantă dialectică a emoțiilor și sentimentelor.

Scrutind universul din perspectiva unei problematici general-umane esențiale, poezia contemporană, prin intermediul poemului, a reluat pe o treaptă superioară dialogul de totdeauna cu condiția umană. În acest fel, poemul liric se dovedește apt a da expresie nu numai simțămintelor unei colectivității naționale, ci năzuiește la exprimarea unor idealuri ale umanității, și ele s-au încheagat nu rareori în scrieri demne de semnalat. Relevabile în acest sens mi se par poemele *Prin niște locuri rele* al lui Al. Philippide și *Surîsul Hiroșimei* de Eugen Jebeleanu; cum ultimul e cunoscut și recunoscut, îl vom aminti pe primul.

Peisajul e straniu. Deasupra, un cer necunoscut; un soare alb, „de șapte ori mai mare”, venit parcă din alte lumi, spinzura fără viață și razele îi erau reci, asemeni razelor de lună. Jos, pe pământ, decorul e nu mai puțin terifiant. Ca o veche cetate moartă, un oraș se întindea tentacular în zare: scări, stâlpi, bolți, „sucite-arhitecturi arborescente” scrijeleau cerul. Stâruiă înspăimântător „o tăcere aprigă și rea”. Și deodată, peste imensa metropolă funerară s-a revărsat de pe înălțimi un torent de oameni. Versurilor le este caracteristică lipsa oricărei determinări concrete. Și orașul: „Un babilon de turnuri și palate / Din toate vremurile adunate, / Cu cîte-n zgîrie-nori înfipt în zare / Stîcînd cu zece mii de ochi în soare”, și talazurile nesfîrșite de oameni: „Ce oameni să fi fost, din care parte / A lumii, de pe-aproape, de departe, / Nu știu fiindcă nu-i pot ține minte / Nici după chip, nici după-mbrăcăminte” au un vag aer atemporal. Însă tocmai atemporalitatea le imprimă un coeficient sporit de generalizare. Orașul mort și „holota obscură” simbolizează așezările omenesti și mulțimile din totdeauna, din orice epocă istorică, din orice continent geografic. Premisele servesc re-

liefării unei alte idei majore. Omul nu-și poate realiza armonios condiția sa umană atît timp cît mai dăinuiește alienarea spirituală.

Luat „de un trup în mii de trupuri îmbinate”, poetul e dus spre o țintă anume, ca și cum gloata era călăuzită aavea de o mină nevăzută. În mijlocul uriașei hidre, „străină mie, poate chiar dușmănă”, poetul își aruncă pierdut privirile spre cer, dar sus, același soare alb și înghețat privea pământul neclutit. Oprită într-o „mare sală rece”, peste mulțimea din mijlocul căreia se ridica un vacarm asurzitor asemeni celui ce trebuie să fi răsunaț pe străzile anticului Babilon, se așternu „o cucernică tăcere”. O tresărare și gloata se-nchină smerită, cutremurată „de-o-nfiorare gravă”; de undeva a izbucnit un vuet: „Răcneau mii de gîtlejuri de metal. / O hoardă de vulcani părea că vine / Bufnînd, icnînd spasmodic și brutal”. Zgomotul se amplifică la paroxism și cu eforturi indicibile poetul se smulge „din vrăjile orașului vrăjit”, respirînd, urcat pe-același înălțimi, „văzduhul liber al naturii”. Și, în vreme ce soarele alb sta nemișcat pe boltă, în jur, zarea era împinzită de pustietăți, rîpi și adîncimi negre. „Găsi-voi oare-un drum pe-aceste dealuri”? se întrebă neliniștit poetul și întrebarea adresată sieși sau omenirii întregi stâruiie îndelung.

Cu *Diamantul* Mariei Banuș, poemul se dovedește apt a comunica liric etapele cristalizării unei personalități. Poemul reia din perspectiva contemporaneității tema „țării fetelor”. Poeta își privește cu ochi critic vîrsta trăită odinioară lacom prin intermediul simțurilor. În evocare a fost introdus un criteriu selectiv și Maria Banuș reține anume secvențe și le subordonează unei idei coordonatoare. Ceea ce ne prezintă este o realitate epurată de elementele nesemnificative și compozițional cele cinci părți ale poemului sînt alcătuite dintr-o suită de versuri de cea mai variată factură. Ce intervine nou este marea doză de luciditate. Poeta încearcă să sfișie vâ-

lul ce acoperea adevărata față a realității și își arată adolescența așa cum o vede „*prin ochelarul aburrit al vremii-acuarium*“. Și prin ceața anilor se conturează imaginea unei fete cu ochii mari, mirați în fața universului, cu pieptul tresărind de simțiri necunoscute. Totul e desenat pe un fundal cenușiu, simbolul lumii apuse, și întreg poemul e construit într-o tonalitate alb-negru, contrastele subliniind pe de o parte candoarea, puritatea, pe de altă parte: „*pîcla veche, irespirabilă, / cu fluturi îndoliați în jurul lămpii aprinse / cu vorbe crude, absurde / pășind ca pe niște mici neînsemnate bule de aer înveninat / ca niște păstăi gălbejite, cu dinții ascuțiți*“. Penultimul capitol, *Nici Tristan, nici Abèlard...* alcătuiește o monografie a dragostei, cîntată pe registre felurite. Proiectat în sclipiri de roșu și negru pe spectrul războiului, capitolul aduce o nuanță tragică. Aici se fac simțite și influențele cele mai variate, dar multe piese, gravate cu delicateță sînt antologice, ca aceste stihuri în care e cîntată suferința: „*Să te mai vîd o dată doar / cu ochi de ceată și de har / și arcul buzei, de lălea / să-l mai atingă mina mea, / o dată doar, sub pomi amari / din veacul sombru să-mi răsari*“. Și peste întregul poem se ridică silueta cerbului „*cu ochi de neliniște și fum*“, alunecînd fantomatic prin ceață, întruchipare metaforică a continuei aspirații spre perfecțiune absolută.

Și în aceste acorduri pătrund pe nesimțite cu *Cîinele de lingă pod* vibrațiile unei noi tonalități. Foarte frumosul poem al lui Geo Dumitrescu conține o substanță epică puțin spectaculoasă, însă profunzimea simbolului este neașteptată. Realizat în tonuri grave, poemul are, aș zice, structura unei simfonii. Preludiul, un *scherzo* punctat de cîteva variațiuni melodice dă o senzație euforică. Rîd viorile, suspină delicat flautul, foșnesc cîmpurile, șerpuiește egal, pe asfalt, zumzetul subțire al roților, iar privirea ciclistului, alergînd de-a lungul gardurilor ca o nevăzută nuia, făcea „*să cînte din fugă ră-*

păind, / marile xilofone ale ulucilor“. Și peste toate, viola aduce o notă melancolică, după vremea „*surzitoare, suavă, a impetuosului sint soldat și călăreț*“. Vibrînd neașteptat, un acord grav zguduie orchestra. Brusc, se trece în alt registru. Lîngă pod, un dulău mare, „*ciolănos / de care atirnau (...) potloage mari de pîslă murdară, cu nămol și ciulini*“, aștepta. Era cîinele Degringo. Și, bizar! Imobilitatea atentă, ochii fixați asupra tînarului, păreau a sugera mai mult decît o simplă întîmplare.

Ceea ce urmează este o temă cu variațiuni, al cărei suport melodic subjugă prin adîncimea emoțională. Alcătuit din trei motive meditative, fiecare cu nota lui specifică, întregul generalizează reacțiile elementare ale tînarului în largi simboluri ale destinului uman. Întrebarea este aceasta: ce principii fundamentale se află la baza relațiilor umane în societatea noastră? Dezghicarea umanului de sub crusta individualismului e impresionantă și subtilă, poetul urmărește dialectica luptei contrariilor în conștiința omenească.

O neliniște învăluie cea dintîi melodie meditativă. După clipele inițiale de panică, tînarul constată surprins că Degringo alerga în urma bicicletei „*fără să schițeze un gest de enervare, / fără să latre măcar*“. Din nou revin ca un leitmotiv acordurile viorilor secundate de violină. Decorul, acum exterior, nu se mai integrează stărilor afective. Bucuria acelei dimineți a fost alterată. Supoziția inițială, alimentată de „*ochii umezi, parcă afectuoși*“ ai cîinelui se transformă în certitudine: cîinele cerșea milă. Atunci, mînia incipientă se amplifică, izbucnind într-o furtunoasă altercație: „*— Pleacă! (...) lasă-mă-n pace, du-te dracului, dulău nesuferit!*“ Prin înfățișarea ei jalnică, potaia vagabondă urmărea să impresioneze, stîrnind „*fel de fel de conflagrații sfișietoare / în sufletele oamenilor de treabă*“. Sentimentul milei îndeamnă oamenii să acționeze sub imboldul afectelor. Așa cum sub razele lunii se îngrașă buruienile,

sentimentalismul crează mediul prielnic înfloririi existențelor parazitare, mila alcătuiind hrana lor „dulceagă, precară”. Motivul central al primei melodii meditative se sfârșește într-un *allegro-vivace*. Aruncînd după ciine „*bolovanii vorbelor durc, grosolane*”, tînărul se inverșunează asupra pedalelor, dar implacabil, ca o umbră, ciinele îl urmărea, privindu-l „*neîncetat cu ochii lui limpezi / în care acum licărea parcă / și o tăcută mustrare...*”

Partea mijlocie a poemului închide un suflu generos, îngînat de viole. Este momentul de maximă încordare. Pe fundalul melodiei, oboșit, poetul se oprește. Uitîndu-se în tîntă, fără sfială, cu un fel de iubire amară la omul din fața lui, ciinele se apropie. Și, lucru neașteptat, nu se gudura. Nimic din atitudinea lui nu aducea cu „*slugărnicia penibilă, mieroasă, / a potăilor fără căpătii*”. Cu simplitate cuceritoare atinge mîna omului „*cu botul lui uscat, plin de crăpături, ca o grezie*” și îl privește continuu cu aceiași ochi umezi, așa încît, o clipă, tînărul are strania senzație că se pregătește să-i vorbească. Și în ochii din care izvoreau încredințarea că „*necazurile nu sînt o zestre fatală a vieții*”, că „*nenorocirea nu e o lege firească a vieții*” își zări subit, ogîndit propriul chip. În fața lui se afla un om care cerea ajutor și reflecția e melancolică: „*Și eu m-am luat cîndva după oameni / și ei nu m-am alungat niciodată / și eu am rămas lîngă ei, împreună cu ei...*”

Toată partea a treia, dramatică înfruntare lăuntrică, se opune pri-

mei. Construită pe o idee independentă, ultima secvență dezbată problema încrederii în om. Suspectîndu-și hotărîrea, bănuind că gestul ar putea să-i tulbure liniștea, poetul dialoghează cu filistinismul. Nu e posibil să-și fi dezechilibrat „*ne-mărginita bucurie a echilibrului a lunecării libere, line, / în frumoașa plimbare a vieții?*” Nu cumva, îl siciaa un gînd, e una din acele „*duioase inimi caritabile*”, un furnizor „*de proteze morale*”, care hrănește „*în sufletele slabe nevoia de ocrotire și milostenie, / răsfățul și tinjeala?*” Replica pune în lumină o cerință elementară a eticii: „*...dă-mi pace, știu bine ce fac! (...)* / *oamenii nu trăiesc ca săbiile / în teci de oțel, / fiecare-ntr-o teacă, / pleacă... du-te dracului, pacoste burgheză, / drojdie a josniciei!*”

Aiternanța motivului melodic din prolog, folosit în *allegro-vivace* după fiecare melodie meditativă, nu are numai rolul acumulării tensiunii ci și rosturi estetice. Modulațiile sînt subordonate reliefării ideii coordonatoare a poemului. Sensurile filozofice ale întregului se condensează într-un final concluziv întruchipînd o emoționantă meditație asupra umanului, încrederea în continua perfectibilitate a omului: „*Iar vouă oameni buni, frații mei, / care veți zimbi poate, citînd / această poveste sentimentală / la fel vă spun și vouă, ca întotdeauna: / fiți bineveniți în inima mea!... / voi, de multă vreme știți că nu mă pricep să mint / și din această pricină n-am să pot scrie niciodată / pe poarta inimii mele: / „nu intrați, ciine rău!”...*”



radu boureanu ●

falsul conflict ●

între generații ●

Apar anumite perioade în viața noastră socială, în viața noastră spirituală, când spirite febrile, alarmate, se simt datoare să tragă semnale de alarmă. Aceste semnale par a avea rolul să cheme atenția asupra unor fenomene care angajează normalul pe canale nefirești, sau care, în orice caz, duc către cu totul alte obiective și orizonturi decît cele intrate în angrenajul și ritmul prestabilii.

Unul din aceste fenomene asupra căruia se îndreaptă acum lentilele mărite ale îngrijorării ar fi apariția unui conflict între generații.

Anumite acțiuni și reacții recente, petrecute în viața noastră literară, i-au făcut pe unii observatori grăbiți să semnaleze prezența suspomenitului fenomen în republica literelor.

Adeseori, unele acțiuni organice, fenomene apărute, pornite din causalități obiective, pot căpăta cu totul altă interpretare, directivate astfel, fie intenționat, fie din privirea pe deasupra a fenomenului. Să fie oare vorba, realmente, de un conflict între generații? Poate că se substituie noțiunea de „conflict“ altor termene proprii faptului care se petrece, fiindcă se petrece, sigur, ceva în suișul pe scara evolutivă a societății, a vieții.

Ceea ce este numit „conflict“ între generații poate fi o confruntare, o acțiune organică, de prefacere biologică a timpului și a structurii spiritului. Ne aflăm în fața nu numai a unor experiențe posibile, ci a unora firești și sigure, care se petrec în legătură cu conceptele pure ale

intelectului, care impun aceste experiențe a priori, cu funcțiune de lege, cum spune Immanuel Kant. Sînt realități obiective care determină, pun în funcțiune stări de fapt, depășirile acestor stări de fapt creînd laturi contradictorii.

În conviețuirea noastră socială apar drepturi și datorii sociale. Avem dreptul de a prelua și duce mai departe datele progresului social, avem datoria de a înobila acest timp social cu experiența noastră, pe care va s-o transmitem generației care ne urmează. Avem datoria de a nu depune armele, de a adăugi această experiență pînă la ultima măsură a forțelor, dar și datoria de a pregăti această generație care ne urmează, acordîndu-i și drepturile ce-i revin firesc.

Pentru că am vorbit de drepturi și datorii sociale, întăresc cele spuse mai sus preluînd ideile lui Maeterlinck, din eseeul său „Notre devoir social“. Vorbînd despre experiența umană, de depășirea etapelor, de graba pe care trebuie s-o punem în depășirea acestor etape, el susține că formele de viață ale societății nu pot încremenii sub „enormul monolit al nedreptății care apasă conștiințele și limitează inteligențele“. De aceea „specia, care are probabil despre destinele sale o conștiință infinită, pe care nici un individ nu o poate percepe, ar fi repartizat, ar fi distribuit cu foarte multă înțelepciune oamenilor, rolurile, pe măsura lor, în înalta dramă a evoluției sale“.

Ceea ce a făcut să apară drept „conflict“ între generația de „linie“, ca să-i spua astfel generației aflate încă în lucrare, în dinamică creatoare, și tînăra generație, au fost cîteva false mișcări, false probleme, false poziții, pe lângă cele reale, pe lângă dezideratele, revendicările avuabile. A fost o anumită grabă care se exprimă prin franțuzeasca expresie „bruler les étapes“, a fost un climat nefiresc și nesănătos, creat de

unele confuzii precum și de o atmosferă și de unele conflicte cuprinse într-o sferă, într-o arie restrinsă, comentate de unele temperamentele anarhice și avide, care au creat tensiunea între ei și tinăra generație.

Este un lucru constatat — și nu subliniez critic, negativ, faptul — că tineretul de azi, aidoma tineretului din toate timpurile, este grăbit și impetuos. Dar se poate spune că au fost și interese de grup, sau grupuri mișcându-se în cimpul literaturii cu toate procedeele, admise sau neadmise, comportînd judecăți valorice mai mult sau mai puțin susținute de realități, de valori autentice, căutînd să ocupe locurile în spațiul istoriei literare și în formele de activitate pendinte de literatură, încercînd să facă tabula rasa cu orice le-ar fi stat în cale în acțiunea ofensivă de acaparare a pozițiilor. Nu este nevoie să exemplificăm. Faptele sînt îndeajuns cunoscute.

A fost un început de mică junglă literară, cu o culoare efică primară, mugetul ei rinocerier deranjînd cornețele acustice ale oamenilor de bună-credință. Am asistat la fenomene ciudate, nu rizibile, ci de-a dreptul îngrijorătoare. După o presă literară, după accente polemice de nivel inadmisibil, s-au publicat în unele reviste scheme ale unor viitoare „istorii ale literaturii“, compuse de oameni de litere, de critici de fantezie și termometru dezordonat, de sensibilitate și viziune lufocă, în care scheme se aliniază scriitorii ca la fronturile căzute sub pedeapsă disciplinară, unde se elimină pe sărite, din doi în doi, sărîndu-se, bineînțeles peste cei cărora redacțiile vor să le fie faști și eliminîndu-i — folosînd filtrul neseriozității profesionale, — pe cei care s-au făcut vinovați de a nu intra în vederile și socotelile de ultimă oră ale unor vădite interese, de îngust profil moral.

Nu mai discutăm despre acele nuanțe etice, social-istorice, care împlinesc faptele constructive ale unui apropiat timp în care s-au pus, prin lupte și sacrificii, bazele unei noi societăți a patriei noastre, peste care se tindea a se păși cu neatenție.

Nu mai vorbim despre confuzii și confuzioniști, de faptul că se încerca desfășurarea jocului pe o tablă de șah anarhică și trucată în măsurarea distanțelor valorice, a sensurilor normale ale stratificărilor spirituale. Se comitea o greșeală pe care, dacă nu o rezolva prezentul, viitorul era de neconceput să nu o facă, revizuînd-o.

Ca să reîntru pe linia concepției lui Maeterlinck asupra „îndatoririlor noastre sociale“, desigur, cu toată luciditatea, sîntem pentru depășirea experienței umane. Cu toată conștiința și cu toată inima înțelegem și ajutăm impetuosul ritm și nevoia de afirmare, de gesturi creatoare ale tineretului, ale scriitorilor tineri, „a cause de l'appel de la terre, il faut viser plus haut que le but qu'on aspire à atteindre“.

Trebuie să dublate, triplate, quadruplicate, puse în ecuația cea mai înaltă eforturile noastre de a intra în măsura de timp a viitorului, cu spiritul, aceasta pentru că o cere echilibrul vieții și pentru că sînt destui dintre cei despre care credem că ne merg alături, care au grija să înăbușe vîlvătăile pe care le apîrîm în noi.

Și tot pe linia acestei idei a progresului social, care se naște din grija cu care știm să îndeplinim sarcinile, datoriile noastre sociale, trebuie să-l citez tot pe autorul „Pasării albastre“, care exprimă ceea ce ne cuprinde, ceea ce ne direcționează intențiile și căile firești ale devenirii. „Să nu ascultăm decît experiența care ne împinge înainte;

puncte de vedere

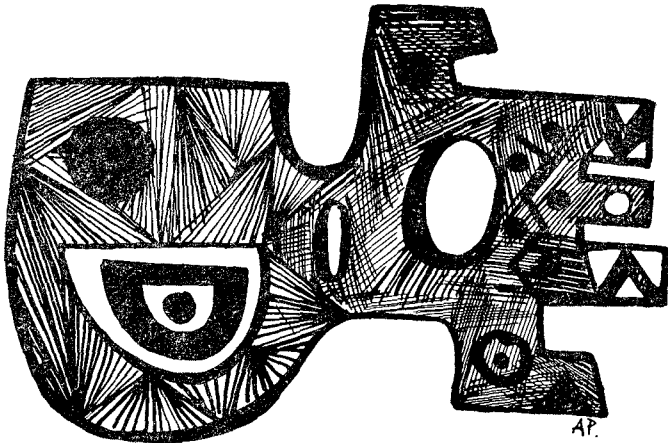
puncte de vedere

ea este totdeauna mai înaltă decît aceea care ne imobilizează sau ne aruncă înapoi. Să respingem toate sfaturile trecutului, care nu ne întorc cu fața către viitor“.

Dacă vrem să schimbăm, să înoim fața societății, mentalitatea, spiritualitatea, extrăgînd trecutului seva încă hrănitoare, dînd pas modernității, organic, autentic construite ca formă de expresie, de gîndire, de sensibilitate, atunci s-o facem unindu-ne forțele ca un monolit care, în diversitatea straturilor de rocă, constituie totuși un bloc așezat pe aceeași bază de echilibru în rațiunea lucrurilor. Trecutul și zestrea trecutului trebuiesc cu pricepere analizate, în ritm egalat împinse în spațiul de timp în care se face schimbarea structurii.

Este însă cert că nu este vorba de un „conflict“ între generații, ci de o măsură de timp în care s-au clarificat niște poziții, niște noțiuni și niște stări de fapt care întîrziu sau înaintau cu puls scăzut către punctul de intersecție al cauzelor, preludînd găsirea normală a formelor de echilibru.

Avem o generație, dacă nu în totalitatea ei, cu foarte multe valori tinere, care ne dau sentimentul liniștitor că literatura, cultura, își vor urma drumul ascendent, valorificînd cu obiectivitate critică, cu sensibilită măsură de judecată și de preluare atît trecutului, cît și perspectiva unei literaturi, a unei arte românești care să își impună și mai mult tonul, valorile specifice în universalitatea gîndirii și creației.



horia bratu

matematica în lumea contemporană

încercare de tablou panoramic

Expansiunea fără precedent a matematicilor în lumea contemporană se reflectă între altele și în proliferarea continuă a matematicienilor. Numărul membrilor afiliați la diverse societăți matematice s-a multiplicat din 1900 încoace de 30 de ori. În ultimii 25 de ani, numărul matematicienilor care lucrează în afara universităților, nemijlocit în producție, sau în funcții guvernamentale, s-a mărit de 12 ori. Numărul doctorilor în matematici în U.S.A. depășește 5000.

Matematica a încetat să mai fie o preocupare a unei „elite”, ea a devenit o profesiune tot atât de legată de viață ca și cea a medicului și a inginerului. Sub această înfățișare ea atrage astăzi un număr crescând de persoane cu talent, capabile să asigure introducerea eficientă a tehnicilor matematice în cele mai diverse domenii ale practicii și teoriei științifice. Fizica, biologia, economia și lingvistica sînt cele patru ramuri cardinale care întrebunțează modele matematice în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Alături de dezvoltarea impetuoasă a ramurilor interdisciplinare — așa zisele științe de graniță¹⁾ — a stimulat apariția unor arii de cercetare noi în matematică, posedînd o enormă și încă greu înțeleasă im-

portanță pentru dezvoltarea gîndirii omenestii în genere și a celei matematice în special. Toate științele conțin azi în dezvoltările lor moderne elemente mai mult sau mai puțin puternice de abstracțiune matematică.

Clasic și modern în matematică

Aceasta nu era cîtuși de puțin situația matematicilor la începutul secolului și, cu atît mai puțin, în perioada de maximă înflorire a matematicii moderne — sec. XV-XVII. Acum trei secole, principala pondere în dezvoltarea lor o avea geometria mai dezvoltată în raport cu cea a antichității, dar, totuși, menținîndu-se în lăuntru unor canoane clasice de gîndire. Secolul XIX inagurează un nou stil de demonstrație: demonstrația deductivă absolut riguroasă, din premise axiomatice. Aplicată în geometrie (care devine neeuclidiană), ea conduce la o serie de concepte intuitive noi, cum este cel de număr, precum și la o serie de operații algebrice încorporate în geometria analitică și mecanică. O restrînsă „aristocrație” de creatori ai matematicilor contemporane conduce acum frontul înaintat al științei.

Matematicile „clasice” ale sec. XVII nu-și pierd însă însemnătatea nici azi. Noțiunea de funcție și cea de *limită*, ambele fundamentale în calcul, prima legată de *interdependența* dintre două sau mai multe variabile, cea de-a doua de noțiunea de *continuitate* sînt supuse unei clarificări și generalizări. Geometria, liberă de conceptul de număr, se dezvoltă către studiul proprietăților oricărui tip de spațiu (geometria spațiilor abstracte), către studiul deformărilor (topologia), și către intruziunea — mereu mai adîncă — a algebrei (geometrie diferențială, algebrică, coordonativă, etc.).

Calculul probabilităților găsește cele mai adînci și mai nerezolvate dispute din filozofia științelor.

¹⁾ „Științe de graniță” — științe al căror obiect se găsește la intersecția obiectelor unei științe tradiționale. Sau: „științe al căror obiect se interferează”.

Matematica — Știință a fundamentelor

Caracteristic dezvoltării contemporane a matematicilor este reflexia asupra *fundamentelor*. Este vorba de încercarea de „solidificare“ a rezultatelor (fantasmagorice din punct de vedere logic) prin punerea lor pe fundamentul unor structuri elementare ale gândirii abstracte. (Una din ele este, de pildă, postularea structurii „existențiale“, a proporțiilor care afirmă existența unor obiecte matematice ideale).

Întrebarea „ce este matematica?“ devine astfel, într-un fel, justificată de diversitatea concepțiilor care-și fac loc și de necesitățile coordonării cercetării cu cerințele stringente ale celorlalte discipline cu care matematica se află în contact și interdependență. Popularizarea țelurilor și a definițiilor, circumscrierea domeniilor și descrierea pe cât posibil accesibilă a căilor și metodelor, favorizează, poate, auto-clarificarea matematicienilor asupra disciplinei lor. Totuși, caracterizarea matematicilor nu poate fi făcută cu succes prin punerea cap la cap a citorva generalități filozofice (de pildă: „matematica este știința numărului și a cantității“), nici prin definiții semantice sau parafraze jurnalistice. Matematica poate fi înțeleasă tot atît de puțin pe aceste căi, pe cât poate fi „explicată“ muzica prin mijloace discursive. La fel ca și multe alte domenii științifice, în matematică numai o practică autentică în cel puțin un domeniu de specialitate poate furniza o imagine cît de cît clară asupra conținutului acestui termen, care sperie încă serios subiectivitatea unor profani sau a unor specialiști în „umanități“. Ritmul, armonia și structura, forma, culoarea și compoziția matematicilor nu se „află“ ci se învață prin trudă aridă, prin efort intelectual, real și continuu.

Cu aceste restricții, nu rămîne mai puțin adevărat că unele remarci de ordin cu totul general pot

furniza și nespecialiștilor o idee asupra caracteristicilor ei eterne și asupra celor în devenire.

Matematica — Știință a abstracției ?

Se crede în deobște că matematica ar avea monopolul abstracției, lucru care corespunde numai parțial. Conceptele de masă, viteză, forță, voltaj, curent etc. sînt concepte fizice cu un mare grad de abstracție. Concepte matematice ca punct, spațiu, număr, funcție nu diferă de cele dinții decît, poate, prin aparența unui grad de abstracție mai avansat.

„Elementele“ lui Euclid furnizau un prim element de cristalizare deductivă a adevărilor geometrice elementare cunoscute de omenire. Scheletul logic oferit de Euclid a constituit materialul primar în învățămîntul de toate gradele. Cu toate acestea, pentru însușirea unei gândiri matematice cu adevărat productive, s-a ajuns la concluzia că metoda socratică, inductivă și intuitivă prin excelență, este infinit superioară.

„Dogmatismul“ axiomaticii ar trebui evitat, după părerea unora. Alții înclină să creadă că spiritul rigorii absolute poate fi format din copilărie la școala celor mai abstracte dezvoltări ale matematicilor secolului XX. Asupra acestei probleme vom reveni.

Îmbinarea dintre abstract și „concret“ presupune un concret intuitiv special, derivat din observație dar și din intuiție, din capacitatea misterioasă de „abstractizare a esențelor“. În ciuda prejudecății comune, un asemenea concret este inerent gândirii matematice. Istoricul calm al disciplinei poate atesta acest lucru. Geniul unui Johannes Kepler a constatat în „abstractizarea“ formei eliptice a orbitei planetare din masa observațiilor astronomice ale lui Tycho Braché. Prin abstracții ulterioare, Isac Newton derivă legea universală a gradației și ecuațiile diferențiale ale mecanicii. Ab-

stracția matematică cîștigă o mobilitate considerabilă. Coborînd pe pămînt, ea dobindește succese în fizică și chimie. Faraday realizează un ansamblu de experimente din care extrage legile matematice calitative ale electromagnetismului. James Clark Maxwell intuiește o lege generală cantitativă care combină în același sistem forța electrico-magnetică și legile ei de schimbare.

Ecuțiile par esoterice, inapte pentru orice aplicație. Totuși ele iluminează natura ondulatorie a fenomenelor electromagnetice, inspiră experiențele lui Hertz asupra propagării undelor radio, care dau naștere unei întregi ramuri tehnologice noi. Drumul în matematică: de la concret la abstract și înapoi la concret și particular, conferă teoriei sens și semnificație. Algebrizarea geometriei (John von Neumann) posedă numeroase aplicații fizice: de pildă în studiul sistemelor vibratorii. Marele matematician Hilbert, în baza generalizării noțiunii de spațiu pînă la spații cu infinit de multe dimensiuni, a descoperit multe fenomene noi, ca de exemplu spectre matematice continue, noțiuni care și-a găsit o anticipație profetică în interpretarea spectrelor de energie la atomi și particule elementare.

Ridicată pe o nouă treaptă de către John von Neumann, teoria spectrală a început să corespundă nevoilor concrete palpabile ale fizicii contemporane.

Teoria grupurilor, unul dintre sectoarele cele mai abstracte ale matematicii structurale, deși își trage rădăcinile din probleme formulate încă de babilonieni și reluate cu noi soluții în Renaștere (Cardano), în sec. XIX (Lagrange, Galois) își găsește în zilele noastre uimitoare aplicații. Elementele grupului pot fi numere, rotații ale obiectelor geometrice, deformații spațiale sau permutări de obiecte.

Analiza structurală a unor arii concrete, ca teoria numerelor și algebra, conduce la noțiunea de grup abstract, a cărei teorie permite pu-

nerea în ordine a unei mari mase de date experimentale și chiar precizarea existenței unor noi particule elementare.

Intuiția lucrează fertil în matematici, motivînd și orientînd gîndirea abstractă. Cu toate acestea, își face loc tot mai mult o tendință de a reduce rolul vizibil al intuiției, de a o struni prin gîndire riguroasă și precizie.

Topologia, cea mai tinăram ramură a geometriei, la al cărei edificiu Henri Poincaré a pus una din primele pietre, a adus științele matematice la un înalt grad de sofisticare. Strîns legată de teoria grupurilor, ea își găsește aplicare, de pildă, în mecanica celestă, la descrierea orbitelor planetare în spațiile curbe ale cîmpurilor de gravitație.

Topologiiștii au simțit repede nevoia de a-și ascuți instrumentul *intuitiv* în direcția măririi preciziei ei geometrice, fără a-i distruge eleganța particulară. Grație giganticului efort al danezului Brower, topologia a fost pusă pe terenul unei rigori logice impecabile. Topologia diferențială, în speță, a permis elaborarea adîncă a conceptului de continuitate.

În teoria numerelor, inițiată de Cantor la sfîrșitul secolului trecut, s-a ajuns, prin încercarea de depășire a unor periculoase paradoxuri, la matematicile constructive, preocupate de subiecte speciale și palpabile.

Cele mai diverse motivări pot determina creația matematică. În rădăcinarea în realitatea fizică a unor ramuri ale ei (analiza, de ex.) este evidentă. În teoria numerelor și în algebră apare lumea misterioasă a numerelor și operațiilor logice, inerente spiritului uman. Dar și celelalte domenii, absolut impenetrabile pentru un spirit empiric, obișnuit să compare totul cu datele simțurilor, oferă material prețios pentru construirea mașinilor de calculat. Pe scurt, matematica vizează realitatea,

pornind de la ea Fuga ei în abstracție trebuie să fie mai mult decât o „escapadă”. Misterioasa corespondență a acestei emanații a spiritului uman cu lumea fizică este un fapt scandalos din punct de vedere filozofic.

Fundamental și aplicativ în matematici

În matematică, mai puțin ca oriunde, nu se poate trage o linie de demarcație precisă între „fundamental” și „aplicativ”. Substanța ei este indivizibilă și matematicienii nu se împart într-o clasă de înalți prelați, servitori ai unei frumuseți inalterabile, și o clasă de lucrători mai umili, care ar servi alți stăpîni. Cu toate acestea, diferențele între tipuri de cercetare pot fi sensibile. În matematica „pură”, fluxul raționamentului trebuie să curgă impecabil de la un capăt la altul și nu sînt permise întreruperi sau goluri. În caz de eșec, problema poate fi re-formulată, sau ceea ce se înțelege prin soluție — re-definită. Aceeași libertate nu o are cercetarea aplicativă. Ceea ce se așteaptă de la ea este mai curînd un răspuns verosimil „uman” la o întrebare „umană”; matematicianul poate face compromisuri, el trebuie să fie dispus să interpoleze cu ajutorul intuiției directe între puncte rezolvate teoretic; să admită o serie de incertitudini sau aproximări (numerice) în raport cu realitatea presupusă. Dar chiar și tema cu cel mai pronunțat caracter aplicativ pretinde o investigație fundamentală. A pune de acord teoria cu aplicația cere adesea calități psihologice: „finețe”, o intuiție „practică” și mult bun-simț, ascuțit prin experiență. Aventura intelectuală a matematicianului nu se consumă în domeniul ideilor „pure” ci își găsește desăvîrșirea în colaborarea nemijlocită cu tehnicianul, cu inginerul, biolojul, medicul sau artistul care realizează cu alte mijloace decât cele matematice controlul și stăpînirea fenomenelor naturale.

De la fundamental la aplicativ: calculatorul electronic

Pentru omul de rînd, calculatorul electronic (ordinatorul), simbolizează importanța matematicii în lumea modernă. Ordinatorul a devenit criteriul progresului tehnic și există chiar sociologi care pretind că pe plan tehnic, bătălia ordinatorilor va decide soarta societății moderne. Pînă nu de mult, calculatorul electronic era ridicat pe un pedestal, în cadrul noii mitologii tehnocrate: zeul atotputernic care înregistrează și însumează, controlează și verifică, îngrădește și oferă soluții, prezice și distribuie, descifrează și ordonează, prescrie ordinea operațiilor și explorează labirintul posibilităților, formulează drumul cel mai scurt și oferă rețeta optimă, structurează proprietăți asimptotice care altfel nu pot fi determinate, înlocuiește aproximația cu certitudinea, mînuiește în fracțiuni infime de secundă complexe de operații care ar mobiliza ani întregi sute de creiere, ne oferă cheia către macro și microcosm și... produce! Da, calculatorul electronic produce, oricît de fantastic ar părea această afirmație. Aceasta este perspectiva pe care ne-o oferă de la un timp toate articolele de popularizare a cuceririlor matematicilor moderne, acesta este limbajul tehnocratic prin care se încearcă conexarea științificului fantastic la realitățile lumii contemporane, acestea sînt clișeele care cuceresc profanii, neofiii și secretarii de redacție în goană după articole bombă...

Este calculatorul electronic un panaceu universal ?

Oamenii de știință însă, păstrează de obicei o viziune mai sobră asupra netăgăduitelor progrese în domeniul ordinatorilor. Ordinatorul s-a demistificat. Să nu uităm că au existat pînă acum trei generații de ordinoare, că folosirea mașinii e-

lectronice în uzină, și, în general, în întreprinderi, a depășit previziunile cele mai optimiste, că astăzi numărul calculatoarelor electronice depășește cifra de patruzeci de mii și că pe planul utilizării se străvede de pe-acum posibilitatea de a fi conectat direct la masa de lucru — prin rețeaua telefonică. Ordinatorul poate comunica simultan cu câteva sute de solicitanți. Înainte de a trece în revistă „performanțele-bombă” ale calculatorului electronic, am dori să atragem atenția asupra unor dificultăți de care se lovește extinderea folosirii ordina-toarelor și asupra cărora prospectele colorate și documentarele de propa-gandă nu atrag de obicei atenția.

Astfel, prof. Anthony Moresi, într-un articol publicat în revista „New Scientist” (1 iunie 1967) și intitulat în mod sugestiv „Să salvăm calculatorul de prietenii săi” atrage atenția asupra faptului că utilitatea „mașinii magice” este scris limitată de conceptele greșite pe care le au cei care beneficiază de ele. Până de curind teoria dominantă fetișiza enormele potențialități ale calculatoarelor; conducerile tehnice ale întreprinderilor considerau că simpla posesie a unui calculator electronic este garanția eficienței. Acum își face loc o opinie contrară: întreprinderile care folosesc calculatoarele constată că în ciuda lor, eficiența și productivitatea nu au crescut într-o măsură apreciabilă. Remediu pe care-l preconizează Moresi poate fi definit într-o singură propozițiune: necesitatea „redescoperirii” calculatoarelor la un alt nivel de comprehensiune tehnică și la un grad de calificare mai înalt.

Calculatoarele impun o adevărată revoluție în organizarea întreprinderii. De obicei tendința este de a face cât mai puține schimbări posibile, de a menține cât mai multe vestigii din stadiul anterior de mecanizare, de a evita chiar acele optimizări raționale pe care procesul firesc și necesitatea îmbunătățirii

procesului de producție le-ar presupune. Se pornește de la ideea că „mașina face totul”.

Unde duce „gelozia” omului pe mașină

În felul acesta, introducerea calculatoarelor nu devine un instrument al revoluționării procesului de producție, ci al menținerii unui *statu quo*. La fel cum diferite alte masive investiții în tehnologie devin pentru mulți specialiști un pretext pentru a-și menaja comoditatea și lenca de gândire. Sau, spre a folosi o analogie cu științele medicale — la fel cum descoperirea unor noi medicamente și a unor tehnici noi în diagnostic și terapeutică sterilizează intuiția medicului, îi atrofiază flairul profesional, îl determină să ignore valoarea remediilor naturale. Nepriceperca și snobismul fac ca uneori miracolul așteptat de pe urma introducerii ordina-toarelor să nu se producă.

Adesea, după ce un calculator lucrează un anumit timp, devine evident că investițiile adiționale (aer condiționat, echipamentul auxiliar, modificările în structura clădirilor, cerințele noi în materie de personal) sînt mult mai mari decît s-a apreciat la început. Economii scontate prin introducerea ordina-toarelor au fost realizate numai pe planul strict tehnic, pentru ca să se constate anularea lor ulterioară prin cheltuielile adiționale. Firmele care produc și vînd echipamentul electronic precum și specialiștii care le realizează nu vorbesc de obicei despre aceste aspecte, dar de multe ori nici nu le cunosc. Dat fiind că decizia de a cumpăra și de a vinde un calculator electronic se ia — ținînd seama de sumele considerabile pe care le necesită — aproape întotdeauna la cel mai înalt nivel, funcționarii în subordine nu sînt vital interesați în anticiparea cu exactitate a unei situații pe care de altfel nici nu pot s-o modifice.

O dată ce algerca unui calculator a fost decisă, cumpărătorul este aproape în întregime în mîinile vin-

zătorului al cărui interes începe să scadă o dată cu încheierea contractului. Unii autori atrag atenția asupra unui soi de „sabotaj intern“ care a devenit aproape o regulă în numeroase întreprinderi în care sînt folosite calculatoarele. Opoziția pornește de la personalul care-și pierde din importanța ierarhică pe care o avea înainte de introducerea calculatoarelor, fie că e vorba de funcționarii care vor trebui să-și părăsească locul de muncă, de cei care nu sînt în situația să asimileze noile tehnici și mai ales — oricît ar părea de paradoxal — chiar din partea aceleiași conduceri a întreprinderii care a introdus calculatoarele. Cum se explică acest fenomen? Pentru a-și reafirma „rolul“ amenințat de perspectiva ca o parte din atribuțiile lor să fie trecute în seama mașinii, unii conducători supra-licitează domenii neesențiale ale activității de conducere, care nu sînt influențate de procesul tehnic; unii funcționari superiori sînt cuprinși de o adevărată criză de autoritate și pentru a preveni un eventual complex de inferioritate intră în febră organizatorică, desfigurînd raporturile firești și creînd pseudo-probleme care restrîng eficacitatea practică a inovației tehnice. Tabloul de mai sus — care nu este un tablou subiectiv — ci reprezintă o viziune lucidă, chiar puțin cinică, a problemei „relațiilor umane“ pe care le implică introducerea calculatoarelor în industrie, nu trebuie să ne sperie. În definitiv, nu este vorba decît de varianta „electronică“ a eternei lupte între vechi și nou.

„Curentul electronic“ și viața cotidiană a anului 2000

Există o perspectivă reală ca, în 1996, puterea ordinatului să fie folosită de cetățeanul de rînd cu aceeași ușurință cu care se distribuie astăzi curentul electric. Accesul la calculatorul electronic va depinde în primul rînd de conexarea multiplă a surselor disponibile. De pe

acum savanții fac studii concrete asupra structurii pe care va trebui s-o aibă întreprinderea care va distribui putere electronică de calculare (computing power) pentru transportarea, depozitarea, recuperarea și difuzarea informației. Națiunea care va reuși mai întîi să ofere putere informatică ca un *serviciu de utilitate publică* va căpăta aceeași predominanță în economia mondială pe care mașina cu aburi i-a dat-o Angliei în era victoriană.

Alți cercetători sînt mai precauți în estimările lor, afirmînd că nu prioritatea introducerii ci forma de distribuție va fi determinantă în cîștigarea revoluției electronice, în transformarea vieții omului de rînd „Poziția“ consumatorului va fi considerabil mai importantă decît în epocile anterioare. Dacă modul în care informația a fost depozitată și difuzată în societatea noastră a fost determinat pînă de curînd de cuvîntul „tipărit“, dacă, de cîteva decenii mijloacele audiovizuale au prioritatea, în anul 2000 el va depinde în primul rînd de capacitatea omului de a minui limbajul electronic, limbajul structural-simbolic fără de care calculatoarele n-ar fi decît niște prezențe fizice „mute“. Ținînd seama, fie și numai de rezistența pe care o stîrnește astăzi printre profani și metafizicieni gîndirea structuralistă, perspectivele nu sînt chiar atît de roze. Nu este vorba ca omul de rînd să devină un specialist, un programator sau un electronist, să cunoască algebra abstractă, logica matematică, lingvistica matematică. Nici folosirea aparatului de radio sau magnetofonului nu ne-a obligat să devenim radiofoniști (deși la începuturile radiofoniei, întreținerea corespunzătoare a aparatului a cerut beneficiarului mult mai multe cunoștințe decît posedă proprietarul unui tranzistor modern). Însă, după cum un aparat de radio poate să dezvăluie unuia o lume întregă în timp ce altuia el rămîne numai un accesoriu pentru ușurarea digestiei, după cum magnetofonul poate deveni — după excelența expresie a lui Bridgeman

— „un mijloc de cunoaștere a eu-lui“ sau un mijloc de abrutizare „yé-yé“, tot astfel mașina poate deveni un amplificator al inteligenței sau, dimpotrivă, reprezentarea tipică a idiotului factotum.

Ce este inteligența artificială

„Inteligența artificială“ este o expresie care nu înseamnă altceva decât ceea ce înseamnă în mod propriu cele două cuvinte care compun această expresie. Membrele artificiale, rinichii artificiali, proteza, sînt dispozitive mecanice care îndeplinesc funcțiile structurilor biologice corespunzătoare. Același lucru se întâmplă și cu mașina cibernetică. Cu ajutorul inteligenței artificiale, noi urmărim să „mimăm creerea“, sau mai bine zis să „reconstituim“ micul subsansamblu de neuroni care este afectat gîndirii. Modelul mecanic care apare cel mai adecvat este calculatorul digital electronic. Prin el însuși, acest dispozitiv nu întreprinde nimic: prin „încercarea de a crea inteligența artificială“, trebuie să înțelegem așadar *programele speciale de calculator* — orientate în primul rînd înspre manipularea informației non-numerice și în al doilea rînd înzestrate cu proprietăți de autoperfecționare, care corespund capacității de a învăța.

Ce progrese s-au făcut în această direcție și în ce stadiu ne aflăm astăzi? Cel mai vechi criteriu al progresului l-a reprezentat în această privință răspunsul metaforic al savantului Turing, formulat acum 15 ani, care consideră ca unitate de măsură a mașinii de gîndit „capacitatea ei de a ne înșela în așa fel încît în cursul interogării calculatorului să nu ne dăm seama că este vorba numai de o mașină neîn-sufletită“.

Pornind de la un asemenea criteriu, există realizări impresionante ca de pildă programul lui Joe Weisenbaum numit „Doctorul“. „Doctorul“ îngăduie mașinii să conducă un examen psihiatric, interogînd

pacientul cu ajutorul unui teleximprimator și reacționînd într-un mod inteligent la răspunsurile acestuia. 60% din pacienții care au conversat cu programul au refuzat să accepte ideea că nu au conversat cu un doctor „în carne și oase“. „Nici un calculator n-ar fi putut să mă-înțeleagă atît de bine!“

„Indiferența politicoasă“ a calculatorului electronic

Din nefericire, acest exemplu, de parte de a dovedi că a răsărit ziua inteligenței artificiale, ne arată numai fragilitatea criteriului lui Turing. Dacă trecem dincolo de aparențe, iluzia că mașina *înțelege*, se evaporă. Programul lucrează într-adevăr după același sistem prin care un amfitrion „întreține“ musafirii săi la un ceai, sau, în același mod cu acel folosit de noi atunci cînd vrem să arătăm cuiva că-i urmărim spusele cu atenție, deși în realitate nu sîntem de loc atenți. Analizîndu-l pe „doctor“, Donald Mitchie arată: „mecanismul de răspuns al mașinii este asemănător cu acel folosit de noi cînd culegem din zbor cuvîntul-cheie sau fraza mai proeminentă (de pildă, dacă auzim cuvîntul „mama“ răspundem: „Ce mai face restul familiei?“; sau în cazul în care ne aflăm în impas din pricina neatenției, repetăm ultima remarcă a proepinentului pe un ton interogativ și restabilim firul acestei conversații pseudo-informaționale). Faptul că un simplu calculator poate să întrețină o conversație după același sistem ne spune de fapt mai multe despre inteligența omenească decât despre capacitatea intelectuală a mașinii. Alte mașini lucrează după sistemul „idiotului savant“ care cunoaște, să zicem, toate zilele calendarului de 2000 de ani încoace sau este imbatabil la jocul de dame, face ecuații diferențiale etc., dar capotează la orice întrebare de bun simț. În cel mai bun caz spunem că mașina este „puternică“, dar nu inte-

ligentă. Sint chiar mașini specializate pentru a răspunde testelor de inteligență. Ceea ce dovedește precaritatea testelor, dar nu inteligența mașinii.

„Greșești pînă nimeresti“ nu reprezintă un „summum“ de inteligență

Există mașini care rezolvă probleme extrem de complicate prin așa zisa metodă „trial and error“, care s-ar putea parafraza în românește prin expresia „greșești pînă ce nimeresti“. Faptul că mașina o nimereste nu numai bine, dar și mult mai repede decît cea mai rapidă minte omenească nu dovedește încă inteligența mașinii. Aceeași problemă, expusă intuitiv (să zicem, în loc de „x“ și „y“ sub forma deghizată a unei povești cu canibali și misionari, cu vulpi și giște, etc.), deși absolut similară, lasă mașina „sterilă“. Desigur, „conversînd“ cu această mașină, un programator reușește în cuplaj să obțină efectul dorit. Să spunem deci că pînă în prezent o mașină nu poate fi inteligentă decît numai în măsura în care se „împerechează“ cu o minte omenească, că ea nu are o complexitate strategică și nu va înțelege niciodată „vicleniile istoriei“, că ea nu pare să ajungă încă la gradul de generalitate pe care poate să-l aibă intuiția omenească. Am spune că mașina trăiește într-o lume biduală, că ea este genială în ceea ce privește strategia lineară, informația numerică, regulile logice, simularea unor procese capabile de a fi transpuse în limbaj matematic. Calculatorul electronic este imbatabil fiindcă înmulțește la infinit capacitatea de memorizare; s-ar putea ca faptul de a nu atinge dimensiunea de generalitate a inteligenței umane să se datorească probabil nu incapacității electronicului de a o simula în una sau alta din funcțiile ei esențiale ci neputinței de a o reproduce atît în integralitatea cît și în multilateralitatea ei, și pentru că noi nu cunoaștem suficient procese

sele intime ale activității cerebrale în așa fel încît să fim capabili să alcătuim o schemă convingătoare a potențialităților ei.

André Lichnerowicz și revoluția învățămîntului

Așa cum am arătat mai sus, introducerea matematicii în viața cotidiană impune însușirea pe scară largă a noului limbaj matematic. Cînd André Lichnerowicz, președintele unei comisii însărcinate cu revizuirea învățămîntului matematicii în Franța, „de la grădiniță pînă la universitate“, a expus concluziile sale, o adevărată bombă a explodat în lumea pedagogiei moderne. „Ne mirăm că copiii sint nuli la matematică“ — scrie Lichnerowicz. „Însă, de fapt, matematicile, așa cum sint predate — sint nule. Ele nu au nici o logică, și copilul, cu percepția sa logică intuitivă își dă seama de acest lucru. Cînd predăm unui elev cazurile de egalitate ale unui triunghi după geometria lui Euclid noi reluăm de fapt erorile abilului grec“. Reforma preconizată de profesorul Lichnerowicz începe cu grădinița. Dintr-un punct de vedere pur tehnic această reformă merge foarte departe: „E vorba de a schimba modul de a gîndi al unei întregi țări, începînd de la vîrsta cea mai fragedă care este mai permeabilă la ideile noi. Sau, am putea spune mai degrabă că e vorba de a învăța oamenii să „ordoneze“ lumea reală, matematicile fiind baza și esența însăși a oricărei gîndiri. Dacă părinții vor fi dezoorientați, descoperind o fisură nouă între copiii lor și propria lor concepție despre viață, ei vor descoperi în schimb că, pentru matematică, nu este nevoie, așa cum se credea pînă acum, de o pre-dispoziție specială și preparator acasă. Dacă ideile matematice sint precise, limpezi și logice, ele devin accesibile, contagioase și reprezintă un instrument de exercițiu al gîndirii.

Nu urmărim să copleşim elevul școlii primare sau de liceu cu teorii complexe, să-l introducem la o vîrstă nepotrivită în complexitatea formulilor moderne. Dimpotrivă, dorim să ușurăm programa analitică de tot ceea ce este de prisos, să formăm inteligența cu ajutorul exercițiilor practice; să învățăm elevul să grupeze, să claseze, să descopere relații între ansambluri, într-un cuvînt să pună ordine, să-și obișnuiască spiritul cu limbajul structurilor și al simbolurilor, să gîndească.

În anii următori, o țară fără matematicieni va fi redusă la nivelul unei țări subdezvoltate“.

Matematica și științele sociale

Am vorbit mai sus despre înțelegerea dintre matematică și științele sociale. Ramurile matematicii susceptibile de a fi utilizate în științele sociale nu pun accentul pe calculul numeric, ci pe relații, pe corespondențe, pe situații. Trebuie din nou să atragem atențiunea asupra unei caracteristici a matematicilor de care nu se ține suficient seama. Matematica nu este numai un limbaj făcut din cifre și simboluri care se substituie limbii literare, adică limbaj de care ne folosim de obicei, ci metodă de gîndire, metodă de tratare a problemelor și a evenimentelor, în așa fel încît acestea să poată fi analizate ca structuri. Acolo unde experiența comună nu recunoaște decît evenimente și lucruri, matematica va descrie rețele de relații, structurile, obiectul însuși și diferențele sale proprietăți nu vor apărea decît ca încrucișări ale unor fascicule de relații.

Ceea ce unește gîndirea unui etnograf cu aceea a unui matematician este faptul că ambii au drept punct de sprijin noțiunea de structură. Or, matematica nu este decît o știință a structurilor, a tuturor structurilor care există. Într-un asemenea spirit, etnologul Lévi-Strauss a revoluționat antropologia culturală a-

rătînd nu numai posibilitatea aplicării metodelor statistice sofisticate la științele sociale, ci și că anumite relații complexe de structură nu pot fi elucidate decît pe baza formalizării lor matematice. În acest sens Lévi-Strauss, în lucrările sale, merge chiar mai departe decît Norbert Wiener, care se îndoia de posibilitatea de a transforma sociologia și antropologia într-o știință exactă. „Cuplarea“ observatorului cu fenomenul observat, — afirmă Wiener — cuplare al cărei efect este neglijabil în științele naturii, neîmpiedicînd utilizarea celor mai înaintate metode matematice, devine în schimb un factor prohibitiv în fundamentarea inducției științifice în științele sociale. Ceea ce interesează într-o ramură a științei cum este fizica atomică, de pildă, este efectul medie-statistică de masă și nu devierea produsă de implicarea observatorului. În astrofizică, de asemenea, obiectul are dimensiuni atît de vaste încît și aici influența observatorului este neînsemnată. În schimb în științele sociale, afirmă Wiener, interesează fenomenul individual. Pe de altă parte, observatorul este implicat în fenomen, conștient și inconștient, așa că nu poate fi disociat de cîmpul cultural pe care-l analizează.

Matematica nu este decît o știință a structurilor ?

Răspunsul lui Lévi-Strauss părea, atunci cînd a fost formulat pentru prima oară (1949) utopic. Ideea formalizării tipurilor de organizare socială, transformarea lor în sisteme semnificative, descoperirea unor noi limbi pe baza unor calcule matematice asemănătoare ca acelea prin care se „presupun“ și se „anticipează“ în chimie elementele în tabloului Mendelejeff (înainte de a fi depistate pe cale experimentală), toate acestea păreau doar o speculație veleitară, stîrnită de succese recoltate în domenii marginale. Însă dezvoltarea uimitoare a *lingvisticii matematice* și mai ales progresesele și

popularizarea lingvisticii structurale au dat dreptate lui Lévi-Strauss Wiener a trebuit mai târziu să recunoască și că *limba* este fenomenul social în care se manifestă în cel mai înalt grad cele două caracteristici fundamentale care o fac susceptibilă de studiu prin matematică. Meta-structura limbii poate fi studiată numai pe baza unor metode matematice; caracterul „inconștient“ al comportării lingvistice și structurile lingvistice incadrabile în combinații numerice complexe nu pot fi elucidate pe baza unor investigații pur empirice ci trebuie transpuse în expresii matematice. Lévi-Strauss la rîndul lui a tratat o serie de fenomene sociale (modele de hrănire, moda, îmbrăcămintea, căsătoria, relațiile de rudenie și chiar riturile sexuale) ca limba, ca sisteme de comunicație între indivizi și grupe, sisteme care sînt supuse unor anumite frecvențe și probabilități. Desigur că pentru omul modern este pur și simplu scandalosă ideea că valori esențiale, care sînt atît de legate de viața personală și acte „sacre“ precum alegerea soției, reprezintă o expresie a legilor de schimb, pot fi subordonate unui mecanism statistic.

Pentru a folosi expresia lui Lévi-Strauss: femeile unui grup reprezintă „cuvinte“, elemente ale unui sistem lingvistic, în sensul figurat, desigur, Teza că valorile sociale pot fi privite ca semne (și numai în acest mod este posibilă descoperirea structurilor specifice grupurilor sociale și supuse inducției matematice) a fost dovedită fie și numai prin faptul că în societăți arhaice de tip asemănător, alți antropologi au descoperit pe cale empirică, însă la dimensiuni mult mai reduse, același tip de organizare, pe care însă în limbajul antropologiei descriptive nu l-au putut descrie în complexi-

tatea lui. Numai matematica și structuralismul au permis descoperirea fundamentelor inducției generalizate în antropologie și au îngăduit descrierea tipurilor sociale fundamentale, a legilor sociale. Nu este nici un paradox atunci cînd spunem că tocmai folosirea matematicii, — ca de pildă în faimoasa „formulă simplă a schimbului generalizat“ care definește în antropologia lui Lévi-Strauss rotația maritală și tipul de coeziune socială care se urmărește prin anumite relații specifice de înrudire — a simplificat munca antropologilor, indicînd perspective nebănuite pentru analiza sociologică — și nu numai a societăților primitive.

Metoda structuralistă a dat o lovitură de grație umanismului ?

Calculul probabilităților, analiza funcțiilor, dinamica mutațiilor, teoria informației, calculul predicatelor etc., aplicate la științele sociale nu duc la banalizarea problematicii spirituale a omului, la uniformizarea individualității, al eliminarea sublimului uman, cum afirmă unele spirite înapoiate care-și înveșmîntează ignoranța în mantia „umanismului“. „Drumul va fi deschis pentru o analiză comparativă structurală a obiceiurilor, a instituțiilor și a modalităților fundamentale sau curente de comportare“. „Noi vom fi în situația de a înțelege asemănările de bază între formele vieții sociale ca limba, arta, legea, religia, care privesc la suprafață par să difere considerabil. În același timp noi sperăm să învingem opoziția dintre natura colectivă a culturii și manifestările ei pe plan individual, căci așa zisa „Conștiință colectivă“ nu este, în ultimă instanță, decît expresia pe planul gândirii și comportării individuale a unor anume modalități temporale și spațiale, a legilor universale care sintetizează activitatea inconștientă a minții.“²

¹) Din exemplul de mai sus se vede și cît de întemeiată e prejudecata că structuralismul în antropologie este idealist. Nu există o metodă mai demistificatoare, mai „materialistă“ în științificitatea ei decît metoda structuralistă.

²) Claude Lévi-Strauss : „*Language and the Analysis of Social Laws*“, „*American Anthropologist*“ nr. 2/1951.

dimitrie vărbănescu— un artist necunoscut nouă

S-a născut la Giurgiu, în 1908. Fiu de oameni înstăriți, Dimitrie Vărbănescu a urmat liceul în orașul natal, iar ultimele clase, la București. Grija paternă ocrotea anii de formație ai acestui fiu unic, prin care tatăl spera ca numele său să fie purtat, în viitor, de un avocat cu vază. Căci, cu toate că prin anii '20 ai veacului nostru Giurgiu era departe de a mai fi una din vedetele riverane ale Dunării, localnicii trăiau încă în atmosfera de glorie apasă a micului port.

Studiile liceale — mă refer la primii ani ai liceului — nu cred să fi îmbogățit prea mult pe viitorul pictor, mai ales că pasiunea sa pentru disciplina școlară era mediocră. Mai mult îl atrăgeau cititul și plimbările pe malul Dunării, adesea întovărășit de un caiet de schițe în care apăreau imagini ale unor cîmpuri mlăștinoase, aride, din care fișneau, ici-colo, câte un copac, salcie sau o plută scorburoasă — plantată pe marea întindere, cînd umeză, cînd scorojită de soare, asemenea unui simbol al tăriei. Apoi cirezile de vite viguroase, scaldîndu-se, înfruntînd apa, învingînd-o adesea, sint amintiri puternice, de neuitat, ca și acelea, mai dureroase, ale unui craniu, încă împodobit cu coame falnice, albit de soare și de moarte, rămas undeva la o margine de drum.

În clasa a 7-a de liceu, impresionat de lectura făcută, Vărbănescu

îi trimite lui Tudor Arghezi, pentru revista sa „Bilete de papagal“, un portret al lui Urmuz. Îl intitulează „Portret sintetic“ și-l semnează Icewan. Tudor Arghezi primește portretul, îi percepe calitățile cu ochiul său de desenator abil și-l publică, însoțit de o notiță elogioasă în numărul din 19 februarie 1928, număr scris de Urmuz (nuvela „Algazy și Grummer“) și de Tudor Arghezi însuși. Din aceeași epocă, sub influența lecturilor, datează și alte portrete sintetice (Karel Čapek, Kafka și Dullin).

Portretul lui Urmuz este debutul și, totodată, încheierea activității plastice a lui Vărbănescu în țară.

Încă un an de liceu, o întîlnire scurtă, în vacanța mare, cu pictorul Hipolit Strimbu (care în afara unor vagi îndrumări plastice i-a dat mai ales curajul de a nu abdică de la dorința de a fi el însuși și de a persevera pe calea artei) și hotărîrea despotică a tatălui de a urma dreptul constituie datele biografice ale lui Vărbănescu din ultimul timp petrecut în țară, adică înainte de noiembrie 1929, cînd se strămută, ca student în drept, la Grenoble.

Printre lucrările sale de debut grenoblez se numără ilustrațiile unui roman foileton, fără rezonanță, și apoi, la scurt timp, seria de ilustrații pentru „Tineretea lui Adrian Zografi“, operă a compatriotului său Panait Istrati. Lumea lui Zografi era, în mare măsură, și lumea lui Vărbănescu, așa că fiecare ilustrație este semănată cu amintiri profunde gravate în sufletul său. Desenul este corect, însă caracterul de lucru de tinerete rămîne totuși evident. În ciuda acestor rezerve pe care le formulăm, un critic literar, Roger Collin, considera că Vărbănescu, interpretînd opera lui Istrati „...a amplificat-o pentru a fi înțeleasă de niște occidentali avizi de vise mărețe, de imagini, de zgomote, de suflu de viață“. Un roman de Brontë și un altul de Jean Giono completează domeniul acestui prim contact al lui Vărbănescu cu publicul francez. Gustul pentru pitoresc, hrănit cu amintirile smulse peisa-

jului românesc, pentru misterios și fantast, este abia la primul său pas. Această netă înclinare se va dezvolta ceva mai târziu, și rod al său vor fi suitele de ilustrații în care puritatea desenului nu va fi egalată decât de profundul acord dintre desenator și textul ilustrat. Preferințele sale sînt evidente: Păsările lui Aristofan, Cîntul funebru al lui García Lorca și Les chants de Mal-doror de Lautréamont. Ultima suită gravată a fost aceea pentru Lorca. Prin ea Vărbănescu înțelegea să între atît de adînc în înțelegerea textului, încît intenționa să graveze pînă și literele, ca să stabilească maximum de armonie între text, ilustrație și tipar.

Pictor, desenator, gravor și ilustrator, Vărbănescu a căutat, în tot timpul existenței sale, să împărtășească și altora bogăția de imagini care, sub imperiul aducerilor amînte, se perindau prin fața ochilor săi. Prin 1936, el declara a fi „în plină mitologie personală“, adică absorbit de o lume în care realitatea, prin exacerbarea unor fațete ale ei, capătă valoare de simbol. Incetul cu incetul preocuparea lui principală este demonstrarea unității absolute a lumii, ilustrată, în opera plastică a lui Vărbănescu, prin confundarea regnurilor — idee scumpă și comună suprarealiștilor — demonstrație în care tradiția folclorică bogată a țării sale l-a ajutat. Este unul dintre artiștii români funciarmente sedus de bogăția, de varietatea și adîncimea gîndirii folclorice românești.

În opera lui Vărbănescu pictura, cu toate că ocupă un loc mare, nu este elementul esențial. Desenator de înaltă clasă, utilizînd creionul asemeni unei dălți cu care îndepărtează tot ce nu este esențial, artistul compune mari panouri în care pictura capătă virtuți grafice, punînd cu mare claritate ideea în lumină. În două pinze, ambele scene de bilci, siluetele monumentale ce recompun o imagică în care elemente contemporane se învecinează cu elemente medievale, ne transpun într-o lume de basm, în ciuda rea-

lismului lor. Din aceeași epocă — 1940 — datează și frescele executate pe pereții sălii de onoare ai sanatoriului studențesc din Saint-Hillaire-du-Touvet.

Anii de după război i-au prilejuit lui Vărbănescu, datorită cumpărării unei proprietăți la țară, un contact mai strîns cu natura calmă, primitoare, a regiunii deluroase. Este epoca bogată în impresii tonice, a pămîntului dezghețat, a umbrelor aruncate de trestii pe malul apei, a soarelui făcînd să strălucească diamantîn blocurile de piatră ale barajului în construcție, dar și a unor peisaje de dimensiuni minuscule, pretexte de culoare din ce în ce mai clară, mai luminoasă, mai tonică. Dar, dintr-o dată, aparent nemotivat, Vărbănescu reia, la mari dimensiuni, o temă dragă lui: Călărețul și calul. Un călăreț scheletic, descărnat, călare pe un cal aproape prăbușit pe marginea unei prăpastii. Pe trupul ce seamănă, agățat în șea, cu simbolul morții, atîrnă tragic îmbrăcămîntea: un costum țărănesc de prin părțile noastre. Asistăm la ultimul efort de a stăpîni prăbușirea în prăpastie, sub un cer străbătut de nori compuși din oaze și hîrci de cai, luminați de o flacără orbitoare ce pornește din palma dreaptă a călărețului. Această ultimă pinză, poate o profeție, poate un autoportret, a ocupat ultimele luni ale lui Vărbănescu, care o țere harpagonic de orice privire străină.

În 1941, la Grenoble, în Franța ocupată, hăituit în ascunzișuri pentru a nu se lăsa înrolat în armata germană, Vărbănescu, în timp ce îl traducea pe Urmuz, descoperă — datorită unei întîmplări — o presă de gravor. Toată activitatea sa de desenator ducea către aceasta. Prima sa gravură a reprezentat pe cei trei magi călări, purtînd îmbrăcămînti care îi fac să pară a fi descinși din panourile votive ale bisericilor românești. În spatele lor, obișnuitul peisaj în care se petrece această scenă este înlocuit cu o imagine panoramică, pustie și dezo-lantă, a Bărăganului. Apoi o com-

poziție cu aluzii obscene, „Sacrificatorul sacrificat”, în care gestul personajului principal este acela al unui Creangă matur răzbunându-se pe gălăgioasa pupăză, iar, mai târziu, o imagine a descompunerii hoi-turilor unui cal și a unui bou în-lănțuiți de moarte și, în sfârșit, o splendidă suită de gravuri, în cele mai diverse tehnici, intitulată „Jaluzelele” (Les persiennes) înfățișând scene calme, odihnitoare, de interior, văzute prin interstițiile acestor jaluzele.

Intr-o carieră de numai 35 de ani și-a lăsat numele înscris cu vigoarea și pertinenta caracteristică numai marilor înzestrați. Viața i-a fost modestă, lipsită de strălucire, asemenea temperamentului său închis, greu comunicativ, însă apt să se dedice cu pasiune și îndrăjire unui crez; și acest crez al său a fost arta cinstită, dezbărată de artificiile spectaculoase ale facifului, de compromisiurile ușurătoare ale existenței, de plafonarea tipică artistului mediocru. Pentru a realiza toate acestea, Vărbănescu a depășit întotdeauna realitatea, folosind-o doar ca punct de plecare. Datele realității sînt amplificate în sufletul său, reierarhizate, în raport cu sensibilitatea sa, și apoi restituite nouă filtrate adesea printr-o fantastică plasă de mister, care le conferă o coloratură specială. Sursele acestei îmbogățiri a realității stau în imaginația luxuriantă a acestui poet al penelului, format în lumea miraculoasă a folclorului țării sale. Ființele benefice, atît de legate de existența făranelui — calul și boul — apar întotdeauna alături de om, sînt înfățișate pierind odată cu el sau căzînd victime forțelor nefaste. Criticii străini — care întotdeauna i-au adresat lui Vărbănescu numai elogiile — sînt într-un glas afirmînd existența acelei mitologii personale, de care pomenea pictorul însuși. Ei discern în ea, poate mai pregnant decît noi, tradiția bogată a unei gîndiri filozofice descinzînd din viața zilnică a unui popor așezat, după ei, „aux confins de l'Europe”.

Datorită personalității sale, Vărbănescu a fost recunoscut drept confratele și colegul apropiat al unora dintre cei mai mari artiști contemporani. Astfel, lucrările sale au fost expuse în galerii importante alături de ale lui Henschel, Le Moal, Manessier și Stahly (în cadrul grupului „Témoignages”, condus de Marcel Michaud), apoi alături de Dalí, Masson, Picasso, Max Ernst și Kefer, în cadrul unei expoziții colective de desen, de Bertholle, Manessier, Singier și Vieira da Silva, iar altă dată, în 1957, expunea în cea mai strălucită companie pe care secolul nostru o putea oferi unui artist: Picasso, Miro, Ernst, Giacometti și Masson.

În lucrările lui Vărbănescu discernem uneori linii, forme sau culori care ne evocă pe unul sau altul dintre artiștii pomeniți. Să fie aceasta o scădere, un fenomen de mimetism? N-aș crede, fiindcă întotdeauna calitatea operei este de o asemenea elevație încît avem certitudinea asimilării unei noi forme de exprimare, iar nu de apropiere a unei maniere. De altfel, chiar Vărbănescu, într-un articol publicat în 1944 în revista „Confluences” și intitulat „Peinture de formes et peinture d'expression”, denunța tentativele unor artiști de a picta într-o manieră aparent modernă. „La découverte d'une nouvelle façon de peindre, matériellement parlant, n'a jamais suffi aux grands peintres pour qu'ils soient vraiment grands...”

În Parisul care l-a primit generos și l-a adoptat în 1945, 18 ani mai târziu, în 1963, Vărbănescu se stîngea prematur, în plină putere, în plină activitate, în suprema înțelepciune a artistului care din real reține doar adevărul, esențialul și perenu'. Pion înaintat, hrănit cu vechea spiritualitate care a dat basmele și colimbele, doinele și obiceiurile transmise din generație în generație, Vărbănescu a cunoscut în țara sa de adopție notorietatea; după moarte i s-a deschis drumul pe care el însuși ar fi refuzat să meargă: acela al gloriei.

d. i. suchianu

● ● ● ● ● ● ● ● ●

din nou despre cinematografia românească

În luna iulie a avut loc la sediul Asociației Cineaștilor (ACIN) o ședință de dezbateri în legătură cu plenara consacrată situației cinematografului românesc. Cunosc doleanțele și suferințele cineaștilor noștri. Trei sînt ele. Le vom vedea. Două îndreptățite, a treia mai puțin. Dar mai înainte de orice, trebuie să atrag atenția asupra meritelor acestor cineaști români. Regizorii noștri sînt un adevărat fenomen al naturii. Aș zice aproape că ei țin de supranatural, de miracol, căci au reușit un fel de vrăjitorie; au izbutit să învețe această grea, foarte grea meserie, de la... cine? De la nimeni. Din aer, din vînt, din văzduh. N-au avut nici un profesor, n-au avut pe nici unul din cei doi profesori posibili: n-au făcut ucenicie pe lângă vre-un as al regiei (un Ford, un Whyler, un René Clair), și nici n-au avut pe celălalt soi de mare profesor, anume învățătura pe care o capeți studiind serios și pasionat capodoperele, studiindu-le metru cu metru. Pe vremea cînd aceste capodopere apăreau (și ele sînt cel puțin vre-o 500), pe vremea cînd ele veneau la noi, regizorii de azi erau încă copii. Cînd ei s-au făcut mari, capodoperele, ele, n-au venit. Iar azi, cînd ar putea veni, continuă să nu vină. De ce? Întrebați-mă să vă întreb. Regizorii noștri sînt în situația unui muzicant care în viața lui n-ar fi auzit pe Beethoven, sau Mozart, sau Wagner. Și totuși, în ciuda acestor nenorociri, avem o bună duzină de excelenți regizori care au făcut o bună duzină de filme bune. La 10 regizori români noi facem pe

an circa 3 filme bune. Chiar în anul acesta, 1968, în ciuda cîtorva filme special de proaste, am avut trei filme excelente: „Balul de sim-bătă seara”, „Columna”, „Gioconda fără suris”. Occidentalii dispun de vre-o 300 de regizori excelenți, cu renume mondial. Dacă ei ar lucra în ritmul de la noi (adică 3 filme bune la 10 regizori), ar trebui să producă 90 de filme bune pe an, ceea ce este departe de a fi cazul. E drept că filmele lor bune sînt bune din toate punctele de vedere pe cînd ale noastre sînt bune, mai ales, și adeseori exclusiv, prin tematica lor. Ele nu-s, ca să zic așa, complete. De aceea nu pot face carieră în străinătate. Ideea filmului, uneori excelentă, se pierde pe drum, și filmul rămîne o splendidă ocazie pierdută. Oricum însă, felul nou cum aceste teme sînt privite este de o originalitate cu care regizorii noștri au dreptul să se mîndrească. Găsirea temelor noi, interesante și cu tilc contemporan, această calitate constituie jumătate din talentul necesar unui regizor. Dar mai există, vai, și o a doua jumătate. O temă, oricît de originală, nu face doi bani dacă nu e tratată cinematografic. Asta înseamnă că o temă trebuie nu numai găsită, dar și spusă mereu, spusă și răs-pusă, spusă de douăzeci de ori, și de fiecare dată altfel, îmbrăcată neconținut în alte haine, intru-chipată în alte fapte, vorbe, gesturi, acțiuni. Și mai trebuie ceva. Aceste repetiții variate trebuie să fie extrem de scurte, cam o jumătate de minut fiecare, maximum un minut, dar un minut în care să fie evocată, brusc, patetic, emoționant, întreaga temă, întreaga poveste. O clipă care să sugereze o lume; fulgurator moment de adevăr și frumusețe, pe care l-am putea descrie și comenta pe 200 de pagini. Treabă grea. Treabă totuși posibilă, de vreme ce peste 100 de cineaști americani și europeni au făcut-o. În tot cazul aceste idei de detaliu sînt substanța însăși, sînt carnea și singele unei opere cinematografice.

Aceste idei, un regizor (chiar cînd el este un Ford sau un René Clair)

nu le poate avea toate. Din 20 sau 30 cîte trebuie la un film, el nu poate scoate din capul lui decît cîteva; două sau trei. Restul le va lua de la alții. Așa au făcut toți marii creatori cinematografici.

Să fi văzut indignarea cineaștilor români la ședința din iulie, cînd le spuneam aceste, în fond toate foarte laudative lucruri. Ei nu admit să lucreze cu ideile altora. Tot ce fac, vor să fie scornit exclusiv din capul domniilor lor, în care cap locuiește următorul tenace locatar, un sofist care, ca orice sofist, pleacă de la un adevăr, anume că autorul unui film este regizorul. Deci (și aici începe sofismul), el are întreaga răspundere a reușitei filmului, iar dacă filmul a ieșit prost este pentru că, în tot timpul lucrului, i s-au băgat pe gît idei de ale altora. E clar că avem aici un sofism patent. E adevărat că regizorul e autorul, singurul autor al filmului. Dar dacă se mai amestecă și alții care să-i interzică să descrie pornografia, sau să facă apologia furtului, sau elogiul cruzimii, sau al inculturii, al asasinatului, al trădării, al lichelișmului, al invertirii sexuale, al impertinenței și alte asemenea, asta nu înseamnă că niște persoane incompetente se „bagă pe fir“ și vor să fie co-autori la filmul lui. Pe de altă parte, cum oare își închipuie domnul cineast creator român că un romancier, de pildă un Anatole France, un Dostoievski, un Flaubert, un Stendhal, un Thomas Mann își compuneau romanele? Credeți oare că tot ce puneau ei în carte ieșea exclusiv din capul lor? Cel mai genial romancier are un carnețel în care notează tot ce poate el ciupi din lumea exterioară, din faptele, spusele și părerile altora. Sute de mici fapte diverse „romantaibile“, sute de fapte auzite în tramvai, la restaurant, în tren, la birou, acasă, la prieteni, sau aflate din gazete, din romanele altora, din filmele altora, din piesele de teatru ale altora, din pășaniile și confidențele altora. Ca să fii creator, trebuie să ai pe ce, așa cum șeful de orchestră este creator numai dacă instrumentișii săi îi dau indis-

pensabila materie primă. Tot astfel regizorul, creatorul, autorul de filme este dirijorul original al întîmplărilor altora.

Și acum, iată diferența între un romancier și un cineast. Iată drama teribilă a acestuia din urmă. Romancierul pune 3, 4, 5 ani ca să adune acele fapte literare, acele fapte totodată scurte și enorme, fapte mici care dezvăluie o lume întreagă de lucruri și gînduri. Literatorul are acest răgaz. Regizorul de filme, nu. Este legea de aramă a cinematografului, care cere făcătorilor de filme să le termine în cîteva săptămîni. Așa că cel mai genial regizor din lume nu va putea găsi într-un interval așa de scurt cele, să zicem, 20 de scene-cheie din care se compune un film, cele 20 de minute de adevăr și frumusețe din care se compun cele 90 de minute ale unui film. De aceea el va face ceea ce au făcut toți cei peste 100 de mari regizori americani și europeni; vor cere altora să le furnizeze aceste clipe-cheie. La rigoare le vor plăti cu bucata, așa cum se cumpără „gagurile“. Căci, în fond, ele sînt „gaguri“ grave, „gaguri“ dramatice, avînd exact aceeași structură ca gagurile comice.

De ce nu vrem noi să folosim imensul nostru noroc, norocul de a fi o țară socialistă, unde cu un simplu H.C.M. putem obține ceea ce în anarhia societăților capitaliste se obține (dacă se obține) la întîmplare, la chermul jocurilor oarbe ale norocului? Două mijloace (simple, practice și ieftine) pot da, repede, talentaților (repet: talentaților) noștri regizori prezenți și viitori acea jumătate care azi le lipsește în meseria lor: talentul de a găsi momente de adevăr, scene-cheie, clipe de frumusețe. Unui din mijloace este de a face apel la cele peste 7 milioane de tineri români, între 17 și 25 de ani, amorezați de cinematograful, care mîncă filmul din piine și care posedă o erudiție cinematografică înfinit mai mare decît a multor membrii ai Aciin-ului. Conducerea noastră de sector, împreună cu centrul cinematografiei, va dresa

o listă de, să zicem, 20—30 de teme. Teme, bine înțelese, vechi cit lumea, căci numai ele sînt importante și, prin asta, numai ele își permit luxul de a dura, *înviindu-se* la fiecare cititură de istorie. Se va da deci o listă de teme și se va cere acestor 7 milioane de tineri să propună o mică scenă, de maximum un minut, care să exprime, sub unghiul ideilor noastre DE AZI, sub unghiul nou în care lumea CONTEMPORANĂ privește aceste vechi probleme. Această scenă-cheie să fie emoționantă, patetică și să facă să izbucnească în mintea spectatorului un potop de gânduri, amintiri, comparații, judecăți, asociații de idei, analogii luate din istorie, din lecturi, din pățanii proprii. Cu alte cuvinte, aceste scene care, pe ecran, n-au voie să dureze mai mult de 1 minut, să poată fi descrise pe zece pagini dactilografiate. Aceste momente de adevăr și frumusețe se vor plăti, să zicem, 1000 de lei bucata. Și deși prețul e foarte mic, autorul, tînărul autor, se va simți mîndru să-și vadă numele pe generic. De altfel așa s-a întîmplat (și poate că se mai întîmplă și astăzi) la Hollywood. Veți vedea pe generic mențiunea „Scene adăugate“, cu numele autorilor. Cîteodată zece asemenea scene. Adăugate după ce filmul a fost gata, și prezentat într-o sală publică oarecare, unde specialiștii în trasul cu urechea aud ce spun spectatorii. După care, scot afară anumite scene, sau comandă altele noi făcătorilor de asemenea scurte momente de adevăr vîndute cu bucata. Vă rog să credeți că unui Copra, sau unui Lubitch sau Litvak, nu le cădea nasul și nu se simțeau jigniți în onoarea lor de „creatori“ dacă în creația lor se serveau de asemenea onorabile, prețioase, meritoase materii prime.

În cazul propus aci, al colaborării a șapte milioane de tineri, vom putea aduna, într-un an-doi, un vast portofoliu de scene-cheie, de momente de adevăr aplicabile la cele mai diverse subiecte, de exemplu: *amor și posesiune; rivalitate și emulație; vinovăție și ispășire; patrio-*

tism, naționalism, șovinism; între prietenie și datorie; între obligații profesionale și viață intimă; căsnicie și meserie; amor fizic și fuziune sufletească; posesiune și gelozie; între ură și blam; plăcerea de a face plăcere; ambiția de a ajunge (profesional și social); între glorie și modestie, salvarea altuia (de la moarte, boală, ruină, idei greșite); căutarea adevărului; căutarea frumuseții (în artă și în viață); învătura (ce să preferăm: idei generale? fapte?); cele 4 categorii de vîrstă (20 de ani, 30, 40, 50) și relațiile lor reciproce; concepții despre odihnă, pasiunea activă a dreptății; intelectualitatea neintelektualului; mentalitatea urbană și rurală; concepțiile tineretului despre tineret; maladii sociale endemice; beatnik-ul; decadentismul; răutatea; felonia; întriga; fandoseala; pedantismul; snobismul; bovarismul (adică falsa cunoaștere de sine); sinuciderea; moartea (moartea și viața intimă, interioară; moartea și strigoiul trecutului; moartea unei epoci istorice; moartea care precede orice nouă naștere); fuziunea a două colectivități, a două popoare; problema examenelor și drama probatorilor școlare; frumusețea fizică personală; penitența, etc. etc. (Și la această listă de probleme se mai pot adăuga multe altele). Fiți siguri că cele 7 milioane de tineri îndrăgostiți de cinema și doritori să-și vadă numele tipărit, ne vor furniza, într-un an sau doi, un imens portofoliu de „unități de frumusețe“, de „momente de adevăr“, citeva sute, din care regizorul va alege așa cum pictorul alege, de pe paletă, cutare sau cutare pachețel lichid de culoare pentru fiecare tușă de pe pinză. Temele fiind multe, variate și în fond comunicante, căci toate plonjează cu rădăcinile în aceeași contemporaneitate istorică și actualitate psihologică, regizorul, creatorul, va putea, pentru tema lui, folosi cine știe ce scenă-cheie din cine știe ce altă temă.

Al doilea mijloc de a sili pe regizorii noștri să aibă idei (atît pe cei de azi cît și pe cei de mîine)

este suprimarea tuturor cursurilor de la Institutul de cinematografie și înlocuirea lor cu tot atâtea cursuri făcute, toate, pe viu. Și iată cum. Se va alege o capodoperă. În fața studenților din anul I (care nu vor fi limitați ca număr, putând fi și o mie; cîți încap într-o mare sală de proiecții), se va face o primă prelegere, *înainte* de vederea filmului; se va explica frumusețea, noutatea, tulburătoarea actualitate a filmului capodoperă care s-a ales ca material didactic. A doua prelegere va începe cu cuvintele: această splendidă temă n-ar face nici două parale dacă autorul n-ar fi exprimat-o în mai bine de 20 de feluri complet diferite. Iată. Vă voi descrie, vă voi analiza, comenta, două din aceste secvențe-fulger, scene-cheie care într-un singur minut evocă întreaga poveste. Și profesorul va descrie, timp de un ceas, aceste două minute de adevăr. Și va spune: mîine, veți viziona filmul. Poimîine îl veți viziona a doua oară. În tot acest timp, veți căuta, de-a lungul celor 90 de minute de desfășurare a SUBIECTULUI, alte minute de adevăr de valoarea celor pe care vi le-am descris și povestit eu. Mai sînt încă vreo 20 altele, egal de valoroase. Căutați-le. Găsiți-le. Găsiți-mi măcar una. Aceasta e meseria de regizor: de-a lungul evenimentelor subiectului, să găsească momentele-temă, scenele-cheie. Le veți detecta, le veți alege și imi veți explica, cît mai frumos, mai literar, mai amănunțit posibil, de ce le-ați ales pe acelea între atîtea alte cadre și secvențe. Dacă veți putea face asta, înseamnă că aveți stofă de regizor. Cine nu poate face asta, nu are ce căuta aci. Știu că e o meserie grea. Iată de ce, la sfîrșitul anului, aș fi mulțumit dacă, din 1000 de studenți, vom putea păstra, pentru anul II, măcar 20. Aceasta e singura selecție justă și onestă, nu examene de admitere, cu locuri limitate, cu și fără pile, cu și fără noroc.

Bineînțeles, acest meșteșug, această „artă de a avea idei“ va merge progresînd. Se va cere, în anii următori ca, în cadrul aceleiași capo-

dopere, studentul să găsească el, personal, o scenă-cheie care nu figurează în film dar care ilustrează tema filmului tot atît de bine ca și cele 20 existente. Iar la urmă, aceste invenții de clipe cinematografice se vor referi la o poveste pe care studentul însuși o va fi ales.

Tot în sensul învățămîntului, pe viu, „capodopera-cobai“ se va proiecta cu un aparat prevăzut cu întrerupător și cu marș-rier. Studentul va studia fiecare scenă pînă ce o va putea spune și în somn. Va învăța pe dinafară mișcările și vorbele actorilor. În limba străină respectivă, precum și în traducerea lor românească. Într-un an (iar în cinci încă și mai sigur) studentul va fi învățat cele citeva limbi cinematografice. Le va fi învățat pe viu, pe ceva care îl interesează personal, așa cum musai învățăm o limbă străină cînd trăim în țara străină respectivă și riscăm să murim de foame dacă nu înțelegem ce ni se spune. Studentul va învăța nu cu gramatici și exemple stupide de genul „văzut-ai, copile, bufnițele vizitiului reginei“, ci pe tirade de care este legată cariera lui, viitorul, visele lui, viața lui.

Deosebit de ce învață el la aceste cursuri, el mai vede și 50 de capodopere pe un într-o sală specializată în clasici, în capodopere din epoca de aur 1930—1950. Cunoșcînd limba (ajutat și de subtitluri), el va înțelege toate modulațiile actorului. În felul acesta el va înțelege 100% din valoarea unui film. Căci un regizor n-are voie să se mărginească a înțelege 50%, sau 60%, așa cum se întîmplă cînd nu cunoaște limba, sau, mai rău, cînd sonorul e tăiat, actorul suprîmat, și totul înlocuit cu lătratul unei traducătoare imperfecte.

Cineaștii noștri trebuie să se pătrundă de următorul paradoxal și dublu adevăr: filmul este o artă colectivă, cea mai colectivă din toate, și totuși este o artă de autor, unde singurul adevărat autor este regizorul. El e ca dirijorul care orchestrează colectivitatea de instrumentiști, creînd o operă originală.

personală. Nu există o categorie specială fixă a „filmelor de autor“. Este o prostie. Toate filmele sînt „de autor“, toate aparțin unui singur autor. Altminteri, nu mai sînt filme de loc.

Toate propunerile de mai sus au fost schițate, sporadic, în diverse articole scrise de mine în „Scînteia“, „Scînteia tineretului“, „Ramuri“, „Cronica“, „Gazeta literară“, „Viața românească“, apoi la Radio, la televiziune. Acum și aci le-am adunat, complectat și le-am dat o formă mai sistematică pentru a deveni un comentariu la ședința amintită, precum și răspunsul cerut de guvern și partid tuturor oamenilor care ar putea da o idee prin care să se amelioreze cinematografia noastră.

Dar, pentru a termina aceste comentarii, să revenim la cele trei doleanțe ale cineaștilor români. Iată-le :

1) Ei sînt indignați de impertinența cu care unii cronicari (și mai ales cronicărese) tratează pe autorii de filme cu ifose de Regina Victoria și fără nici-o, dar nici-o dovadă, fără nici cel mai mic argument. În loc de fapte și probe, cronică lor este umplută cu o poliurie stilistică în care o frază perfect banală și inutilă, în loc de a fi spusă în cinci cuvinte, este spusă în șaiszeci și opt. Iată un exemplu. Copila noastră descoperise această genială idee, a-nume că unii artiști reușesc în genuri surprinzător de diferite. Subiect, predicat, compliment și două atribute. Total, cinci cuvinte. Iată însă cum a fost spus asta mai... pe larg. Țineți-vă răsuflarea : „Să apelăm pentru a explica situația, la cunoscuta și întemeiata formulă a diversității în unitate, adică la posibilitatea, uneori chiar necesitatea, în măsura în care această necesitate este dictată de legile interne ale creației, ca evoluția unui scriitor compozitor, cineașt, să includă etape aparent surprinzătoare inexplicabile la prima vedere în raport cu devenirea anterioară, cu stilul afirmat pînă la un moment dat“. Asta ca să ne explice nouă, proștilor, că filmul lui Mureșan *Knock out*, cu

baruri și rock-and-roll, diferă ca gen de *Răscoala*, cea cu țărani uciși de jandarmi... Și las de-o parte cuvintele : „aparent surprinzătoare“. Cum dracu i se poate părea cuiva că a fost surprins ?

Au perfectă dreptate regizorii să ceară să le fie interzis criticilor de a da note la purtare fără a invoca fapte concrete, precum și de a cretiniza mințile cititorilor cu poli-loghia incomprehensibilă a delirurilor lor verbale. Este inadmisibil să se tolereze asemenea risipă, care lovește indirect pe cronicarul cel cu argumente, căruia i se amputează tocmai partea cu argumentele, cîteodată jumătate din cronică sa, pe motiv de lipsă de spațiu poligrafic și de hîrtie. Regizorii au dreptul să fie tratați cinstit și cuviincios. Adică, cu dovezi și argumente.

2) O a doua doleanță a lor este împotriva ritmului andante contabile (contabile, cu o), împotriva infini-telor șicieli ale unor monștri financiari, contabili și administrativi, care sabotează toate filmele în numele zeului ECONOMII, ultimul supraviețuitor al Olimpului. În realitate, aceste economii sînt risipă, pierderi de milioane (căci filmul va ieși prost), pierderi directe de timp, datorită nesfîrșitelor formalități de paperaserie. Are perfectă dreptate regizorul să ceară să i se aprobe fără discuție orice cheltuială de platou. Știe el de ce cere ceea ce cere. Și cheltuiala cerută de el nu e risipă, ci venit, aducătoare, la urmă, de multe milioane la casă.

3) A treia doleanță a cineaștilor este împotriva necineaștilor care se amestecă în treaba lui, cerînd cutare adaos sau suprimare. Și cineaștul conchide, sfătos : „cînd sînt prea multe moașe, fătul iese strîmb“. Să fim o dată pentru totdeauna înțeleși. Sînt categoric de partea moașelor. Le doresc să fie cît mai multe și cît mai neprofesioniste în ale cinematografiei. Căci, din două una : sau obiecția lor e întemeiată, și atunci greșeala comisă de „creator“ este enormă, de vreme ce chiar un ageamiu a văzut-o (și deci va fi văzută de milioane de alți ageamii).

Sau, din contra, moașa se înșală. În cazul acesta, ea este mandatarul unui alt foarte stimabil și prețios personaj: al spectatorului, care a înțeles greșit și care poate influența, induce în aceeași eroare milioane de alți spectatori. Acest obiectant eronat este ca un clopot de alarmă, care îl obligă pe autor să se exprime mai explicit, să-și prezinte mai clar scena respectivă. Dar, bine înțeles, el nu are dreptul să păstreze și să-și salveze scena învinuită decât dacă a fost în stare să dovedească obiectantului că acesta nu avusese dreptate. Regizorul, părintele filmului, are obligația să-și apere copilul. Ceea ce cineastul român nu face niciodată. Dacă cineva din conducere îi reproșează o scenă, el se supără foc în forul lui interior, dar în forul exterior tace. La dreptul vorbind, înțelegem de ce tace. El nu are argumente. Și n-are de unde să le aibă. Argumentele se găsesc într-un singur loc. În sutele de filme bune, de capodopere, înțelese așa cum descriam mai sus, o adevărată înțelegere cinematografică, și pe care cineasții noștri nu și-au însușit-o încă. Iată de ce revin la una din soluțiile

cheie ale problemei: înființarea unei săli cinematografice specializată în capodoperele anilor 1930—1950. În trecut remarc că aceste filme cer mai puțină valută și aduc mult mai multe milioane decât atâtea spa-nacuri cumpărate de comisia — compusă tot dintr-o majoritate de regizori.

Așa dar, regizorul să-și apere, cu argumente, copilul. Din păcate, uneori personajul care îi aduce obiecții o face în mod necorespunzător. Vitanidis s-a plins de asta. Vitanidis lăsa să se înțeleagă că nu se ține seama de argumentele autorului. Personal nu prea cred că asemenea argumente se produc prea des. Dar să presupunem că, realmente, regizorul dovedește cu fapte că cutare scenă înseamnă cu totul altceva decât se crezuse. În acest caz, autorul obiecției trebuie să fie obligat să tacă, să plece acasă și să-l lase pe autor în pace. Oricât de vag teoretică este această ipoteză ridicată de Vitanidis, ea trebuie tratată cu toată rigoarea. De altfel, dacă obiectantul este corect, el ar trebui să fie recunoscător cineastului că l-a salvat de la o eroare.



ion caraion

planete • planete • planete •

victor torynopol

În cadrul unei generații pline de fracturi, împrăștiate prin haose și angajări și coabitând cu propriile-i lemurii, conștiința lui Torynopol din *Viscolul și Armonia* e o conștiință a întreruperii și lirica lui o lirică a impasului: „Cărarea mea s-a oprit / în luminișul pădurii și a luat foc.“ Concludent. Însă pe urmă? Pe urmă trebuința recoagulării lumii, din afară de lume, în altă durată, din rudimentele vieții ori din templele ei carbonizate: „Hai să căutăm stelele de afară / aici timpul s-a oprit“. După ce timpul se oprește; după ce nici măcar toamna „cu vin, cu noroi, cu minciună“, cu plîns și „cîntece triste“ nu mai trece pe lângă viitorii eroi necunoscuți; după ce toți știm cum „cîte puțin / am alunecat unul în altul. / Tu n-ai mai putut să strigi, / eu n-am mai putut să cînt“ etc. — după aceea, redevinând posibil totul, antinomiile se absorb, se egaleză și se concură într-o explozie coplășitoare de spectacole și autonimicire.

Gîndirea poetului e poate confuză, dar nu și drama sa. Aceasta relevă clar balanțe și spasm. Pomenit așa de tirziu vasal de exteriorități la Arghezi, cu ajutorul neiertător al vieții care nu dă fără să ia și mai ales al sistematizărilor acesteia, Torynopol a dispersat în sine un poet altădată imprezvizibil. Din sfială? Din docilitate? Din conformism? Supără orice răspuns. Mercurialul răspunsurilor e asigurat viitorului și-i incomod, în genere. Azi știi cum va fi Victor Torynopol. Acum zece ani nu știai. Cu ce să construiești un univers, cînd mărturisirea omului rămas e limitată: „iată că ochii nu-mi mai

ajung / / ... zadarnic mă ridic, / nu mai văd cu ochii nimic“?

Cailor le e frică de oameni. Oamenilor le e frică de moarte. Și moartea nu e doar o multitudine de un milion divizată printr-un milion, cum a ajuns să fie omul, ci o inimaginabil de prolifică hidră, care ne-a făcut colportorii săi. Difuzăm moarte. Lucizi, nelucizi, îi inventariem respirațiile. Și ni se pare că și trecutul n-a fost altceva decît moarte. Atunci ne spunem fel de fel de vorbe mari. Atunci ne asigurăm că — în ciuda infirmităților și complexelor noastre — sintem; că nu totul a fost ficțiune; că nu totul e absurditate, vid, sclavie. Ne este oroare de ea din trecut, ni-i oroare de ea în proiecțiile viitorului. Ce e cartea lui Victor Torynopol decît un comentariu al panicei din care vine, înfășurat în coșmarele experienței generației lui? Ai zice că străbați o stradă banală ca oricare alta, cu vorbe des auzite, cu firme și garduri văzute mereu. Și nu este așa. Ai zice că temperanța mînuirii verbului înecă paginile în monotonie, că o caligrafie șablon evacuează anticipat surprizele, că de sub crusta poemului molcom curgător pînă și trimiterea la „șuvoaiele fundamentale“ nu izbutește să însemne decît o noțiune uscată și obosită de prea mulți frecventatori. Și nu este așa. Ideile se ascut înăuntru. Dar îți se pare cu atît mai mult straniu apetitul poetului tocmai de eliberare „de tendința de a se îndoii“. Ce-i poate rămîne — în schimb — dincolo de îndoială, cînd el știe limpede că „n-are nici o unealtă în afară de inima lui“? Ce-i poate suplini lipsa unei atît de categorice și de continue neliniști, lui care declară: „Marea e singele meu“, pentru ca imediat să adauge: „singele

citeodată îngheață“? Lui care știe că „Lumina a fost întâia minune / care a dat pământului ferigi și a-lune“? Într-o împletitură de șovăieli dizolvatoare, el șterge continuu ce scrie și regretă ce a șters, („Nu mai vreau... să cred/că prezentul meu e viitorul“ — ne asigură dealtminteri) iar din jurnalul acestei în-deletniciri irositoare, inutile, supra-viețuiește convingerea că „Euridice n-a fost o nălucă“ și că „Olimpul nu-i mort“. Și nici nu va fi, Victor Tornyopol, — dar pentru cine? A-celuiși *viscol* din prima parte a titlului cărții tale, Ilya Ehrenburg îi spusese *furtună*, iar Albert Camus i-a zis *ciumă*. Cît despre *armonie*, înțepată în „spini omului prea scund“, ea habar n-are că tu trebuie să cucerești un vis și, asemenea fetei din versurile tale, armonia „s-a mutat în orașul vecin“.

radu boureanu

Ca nici una — și aceasta nu știm a căta este — dintre cărțile de pînă azi ale lui Radu Boureanu, *Cocoși de vînt* reconstituie întreg repertoriul orchestral de care dispune pînă acum lirica sa. Ca și cînd în rotirea lor peste ani „cocoșii“ ar fi mai trecut o dată pe la fiecare iubită să-i smulgă o podoabă pentru un bal de siluete, ritmuri și tonuri foarte nuanțate, cel mai ciudat bal.

Într-adevăr, e o risipă de costumații, modalități și ipostaze, un bal de siluete, ritmuri și tonuri foarte nuanțate, această a doua culegere de versuri, apărută în cursul ace-luiși 1968 — an la fel de rodnic pentru poezie ca și ultimii trei-patru care l-au precedat.

Parcă eschive și tresăriri din toate vârstele poetului, parcă nostalgii și șoapte din toți pereții văzduhului interior, parcă demersuri dificile montînd și demontînd misterul, parcă înfășurări păstoase („Acest prezent — acest trecut — cu două frunți“) pe *toracele spațiului*, parcă spații de limpiditate și de limbaj co-

mun cu întreg muzeul imaginar al beneficiilor imaginației („Ești un cuvînt pe care-l șoptește omenirea“), și parcă inefabile potire de elixir molipsător acționează ca pe un carusel metafora „cocoșilor“ *de tablă*, *răsuciți de vînt* și vîntul croșetează cu ei peisaje medievale, panorame contemporane, portrete și picturi, conjugări onirice, proologuri de responsabilitate: „Mă vor durea perpetuu rănile pămîntului“, „Lacrimi-le lumii mă vor arde într-una“.

Geneza poemelor e din perioade diferite, diversitatea lor de maniere dă libertății de mesaj voluptatea totalelor latifundii, privilegiînd fără ostentație delectările fanteziei.

Între poezii crispați și poezii logoreice, care multiplică primii tristețea îndepărtării de ceea ce e mai firesc în gravitatea poeziei (simplitate) și ultimii avantajul necomplexității, coborînd mesajul la nivelele demagogiei cu mesajul și la nivelul difuzoarelor, Radu Boureanu onorează insolubila ieșire din clasicim fără a uita să fie la altitudinea mijloacelor de rafinată comunicare contemporană și intră în modernismul polivalent al epocii sale chemînd însă prevenitor la ospăț — ca pe-o surpriză și ca pe-o statornicie — larzii și penații pămîntilor literaturii. El e un spirit al balanței și o voce care diferă, nerănind urechea, nici prudența. Noutatea cu care, descortîcînd cuvîntul, Radu Boureanu scoate din fructul ficțiunii efecte, se impune fără a șoca și nu dă senzația de neorganicitate sau doar de aventură formală. Nici intimitatea cu temele de prestigiu, trecute prin sita secolului, nu-l intimidează. Dacă-i recunoaște patriei prerogative de confesor, șoptîndu-i „ești cea mai gîndită iubită“; dacă-i vorbește poeziei de blestemul ei sfînt; dacă riscă forme precum *undelemnoși*, *hotară*, *oceană*, *cucurigesc*; dacă își descoperă o perpetuă permeabilitate pentru interrogație și entuziasm, proviziile acesteia de căi fără accidente pregătesc compensativ revanșa unor imagini de indiscutabilă sulețe și eleganță: „...podul, o mașină de dactilografiat / Cu ixuri uriașe anulează

peisajul“; „luna arată profilul sever al cezarilor / pământul e-o amin-tire cu crestele munților ninse“ și intelectul a cules în costume de rigoare prilejuri ca „Prin cadrul geometric să treacă un mesteacăn / Târcoat, un termometru al esenței vegetale“.

Cocoși de vînt pune distanță între flăcări și capcane exhibițiilor cuvintilisticie. Înțelesul nu vine ca rentă și versurile nu răsăr din același mîl cu secrețiile, ci cu fiecare poem „în-cepe nesfîrșirea de la sfîrșitul ei“. Depinde de ce știi să alegi dintr-o carte .

nora iuga

Neînd un om, negi universul. Se pot nega numai neoamenii. Și oste-neala e nulă și pleonasmică, fiindcă ei înșiși sînt negații.

Trecînd mediocru pe lîngă o su-plete, elimini nu numai partea cu care ea completează sublimul, dar descompletezi lumea de ideea de sublim, idee indefalcabilă: „Pe cio-banul acela / cu crengi noduroase î și păsări sub coaste / îl numeau feciorii — copac / și nepoții — cruce“.

Cel mai frumos lucru dintr-o iu-bită e iubită.

Uzînd de geniul tiflei, din Sha-kespeare poți scoate un nătărău sau o caricatură. Sau cine știe ce. Dar pentru asta trebuie să fii tu însuși un nou Shakespeare. Și încă exerci-țiul n-ar fi decît un exercițiu de vă-dire a speței tale de personalitate... Acolo, la el în înțelesuri, Shakes-peare se rezervă a însemna altceva, în afara extravaganței războaielor ce i se poartă și de inteligența cu care încă i se mai prepară unele.

Cu titlul volumașului de debut al Norei Iuga (*Vina nu e a mea*) s-au încercat ușoare glume. Poate pentru că, netăgăduit, poezia ei se oferă din prima clipă teritoriilor provo-cării. Însă de o altă provocare e vorba: „La o parte! / Florăresei i-a înflorit capul / și nu mai vede pe nimeni! La o parte! Altfel s-ar

putea să treacă prin voi / și să vă-mbolnăvească de dragoste“.

Ce trist apoi, să ajungă să spună un poet: „Omul acesta poartă la gleznă șarpe de moarte, / Spălați-l de timp și de spaimă!“

Sînt o serie de noțiuni între dez-gust și noapte, între tijele absurdul-ui și paradigmele morții (din cate-goria cărora aceea de *spaimă* vi-brează la loc de frunte), tortura-toare și definitorii pentru arta con-temporană — „artă“ din care în vii-tor cel puțin recunoașterea concep-tului de convulsie nu va putea fi eliminată.

Să observăm că se scriu din ce în ce mai multe varsuri și din ce în ce mai puțină poezie, iar aceasta — la rîndul său — cu din ce în ce mai improprii și mai parcimonioase mij-loace artistice. Poate pentru că nu e timp. Poate pentru că orice inu-nitate incluzînd preliminar facerea bolii, o fi avînd și poezia nevoie de metamorfozele fenomenului, o fi a-vînd și ea nevoie să se contagieze de greața ori de sila de sine, să se re-pudieze ca o netrebnică. Reîndră-gostită de sineși, cine știe dacă mai tîrziu nu-și va zăpăci curtezanii ori nu și-i va înmulți în aristocrația tainei.

Deocamdată cărțile poezilor sînt doar depoziții nervoase (depozițiile nu se fac în dactili sau anapești!) înaintea unui prezumtiv și straniu tribunal, alcătuit din oricine și orice, oricînd și oricum: „Cunosc o *frică* / a schimbării hainelor, / a schimbării drumurilor, / o *frică* a găsirii rădăcinilor în crengi, / și o mare lăcomie de naștere în cîntecul păsărilor muribunde“... „Numai mor-molocii / îmi alunecă printre dege-te / și *mi-e frică* de propria-mi a-tingere / ca de veșnicie“.

Niciodată cuvintele n-au fost mai bușite ca azi, n-au suferit mai mul-te tumefieri și inoculări de prezum-ții. Niciodată ca azi pulverizarea limbajului și îmbolnăvirea lui n-a cunoscut o atît de bogată silință vrednică de mai elevate succese și aspirații. Și treacă-meargă cînd sur-plusul de durere, prisosul de fante-zie sau de elevație sînt acelea care

imping la criză ori la impasuri. Căci așteptările bune au atunci, bineînțeles, rost și se incunună de rezultate. Sau eventual. Dar plictisește fără nici un eventual artificiozitatea și confuzia deliberată și irită fabricanții lucizi de „complexe“. Complexe cert inexistente, drame cert confeționate și problematice vizibil agramate. Nu e cazul Norei Iuga: „Sînt oameni de iarbă / care se iubesc în parcuri, / și paznicii trec fără să-i vadă, / Sînt oameni de fier / care-și spală trupul în flăcări, / și atîngerea lor topește gratiile. / Sînt oameni de pămînt / care își lasă hainele în șifonier, / cînd se întîlnesc cu copacii, / pentru că hainele îi fac să se bilbieie. // Toți pleacă la fel / ca pentru o plimbare în grădină, / lăsînd în urma lor ușa larg deschisă.“

Sufletul omenirii e un pacient („Brațul a uitat că e braț / și se crede picior“) care în clipa șocului divaghează autoironic, dacă și iubiiții fac parte cumva din biografia noastră sau măcar din măruntaiele sale: „El era totdeauna cuminte / și cu mîinile legate de picioare / se-nvrîtea covrig pe-o osie de căruță / și nu scîrțîia niciodată. // Numai noroiul / cînd îi intra în gură / făcea oac, oac și devenea broască. / Atunci etajele de la blocuri / săreau în lac disperate de insomnie / și căutau nuferi să-și calmeze balcoanele // El se ascundea vinovat, să asculte / cum se desfac în burta lui petalele, / și se speria fără pricină, / pentru că era totdeauna cuminte.“ (*Portret*)

Trebuie să ridem de noi, ca să nu uităm a rîde.

vasile nicoleseu

Cîteva scrișnete au de punctat evul. Arta obosește. Interesul pentru ea a obosit mai mult. Apare acum și e pe cale de a se înmulți un tip de scriitor promovât de dexteritatea de a disemina cunoștințe, inteligență, comentarii despre... Dacă și cînd le are sau le poate ma-

nevra. Se renunță la limbaj ca să se salveze pre-articularea cuvintelor, ori și mai puțin, ca și cînd asta ar fi important, așa cum s-a renunțat la formă ca să se salveze — chipurile — conținutul. Dar tirania formei dispărînd, conținutul artei ivite după aceea n-a depășit în profunzime arta ce-l precedase. Atunci? O, trecătoare cinisme și tribulații! O, turpitudine... Și nu numai tu! Ne întoarcem la interjecții? La o stare magmatică a limbajului? Vom fi definitiv ai unei vremi careia îi este suficientă exclamația ca unică metodă de comunicare? Poate. Aclamăm atîtea arte primitive... Personal, nu ne încîntă însă nici o nuanță de primitivitate. Cînd tot e vorba să fii ronțăit os cu os, te consolează desigur prea puțin de unde se începe. Și cît de tacticos.

La antipodul fluxului de „tehnici“ anti-literare, Vasile Nicolescu mai apară cuvintele și citeodată formele, iar cu concursul acestora, concommitent, și cîteva de asemenea persiflate valori, mărturisind-o franc: „Ca să nu mai văd atîtea necruțătoare, sălbaticie jertfe, / atîția răstigniți / pe crucea neantului, pe stîncă abisului, / atîția spînzurați în prețuia adevărului, atîția arși pe rug, / atîția trași pe roată, / atîția biciuiți la stîlpul infamiei, / atîția arși în crematorii, / atîța sîrmă ghimpată, atîtea gloanțe, / atîța moarte, / m-aș răstigni de unul singur / pe crucea neantului, pe stîncă abisului, / m-aș spînzura în ziua adevărului / aș arde pe rug / m-aș stinge pe roată, / m-aș biciui la stîlpul infamiei, / mi-aș spulbera cenușa-n crematorii, / mi-aș încinge fruntea cu sîrmă ghimpată, / aș lăsa plutoanele de execuție să facă exerciții în ținta pieptului meu, / aș încerca toate acestea / pe propria mea piele / împlîntîndu-mă / ca un cuțit / în moarte.“ (*Rug*). Dar în ziua adevărului toate aceste eforturi nu mai sînt necesare... Iar ștreangul cu atît mai puțin.

Nu știu dacă prin excelență franchisea este preocuparea acestei poezii peste care apasă confidențe, obsesii muzicale, reziduuri livrești, con-

științe de „șmochin fără veste înflorit“, evocări și viziuni cvasi-romantice. Dar dacă e adevărat că adesea oamenii, cu cât au mai puțin de spus, cu atât se complică mai mult, apoi se cade recunoscut că Vasile Nicolescu formulează speța aceasta de adevăr în două versuri ireproșabile: „Ca s-o nască pe Aphrodita / marea s-a înecat în lucruri“. Iar în altă parte, descriind *Jardin des Tuilleries* și apelînd la experiența parcă a meșterilor persani de odinioară, obține miniaturi și propețimi de-un fin sidef liric: „Cineva plimbă semințe prin suflet, / roiuri de aur semințele cîntă / cineva muguri aprinde, / mugurii ceru-nveșmîntă, / cineva ridică fîntînile prin aer, / așază iarba în fața soarelui / și soarele la rădăcina lucrurilor“.

Dar *Parabola focului*, care numără mai multe „ceremonii de astre“ și traforaje, își explică titlul printr-o stare de incandescențe latente ce se proiectează (vezi *Cimîtir la Săpînța*) „în bătaia veșniciei, / strecurînd printre dinți întunericul“. Și-n întunericul acestei stranii proiecții, autorul subliniază și mai net antinomia, ca pe o plagă a mîntuirii sau... ca pe o parabolă (Antic): „Pentru adevăr Oedip a ucis himera Destinului / smulgîndu-și semenii din ghearele ciurii; / dar pentru adevăr a mai trebuit să-și smulgă și ochii, / să stingă și soarele.“

Cu fiecare poet (ca și cu fiecare om), întunericul și lumina ridică în lume un păienjenis de cupole sub care învie ontogenia limitelor.

Cunoaștem cît putem spune ori spunem doar cît își mai poate aduce aminte „spaima iepurelui încolțit de copiii destinului?“

modest morariu

La pagina *Rețetei pentru Turnul Babel* (parcă ar fi versuri din *Miere și sare* — ultima care a lui Sandburg) citim: „În fiecare zi, cu vîloșie de scelerat, / pisez o cărămidă. / 365 de zile și 365 de

cărămizi / și totul înmulțit cu vîrsta medie / de 65 de ani, fac 20.000 de cărămizi. / Ar trebui să-nțreb un arhitect / cît e de-nalt un turn / clădit din 20.000 de cărămizi? / Totul se înmulțește apoi cu 3 miliarde / și se presară într-o picătură de ocean. / Apoi se amestecă bine, bine, pînă la sînge, / și se obține un sfert de pagină de istorie“

Pe pagina călătoriei *Pe o Rivieră* (parcă te-ai reîntîlni cu Jacques Prévert cel din *Paroles* sau *Histoires*) găsim: „Sînt cei care se plictisesc și vînd mărunțișuri / Sînt cei care se plictisesc și cîntă la pian / Sînt cei care se plictisesc și fac copii / Sînt cei care se plictisesc și fac războaie / pentru copiii făcuți din plictiseală. / Sînt cei...“, etc.

La pagina 38, în *Perplexitate*, Modest Morariu „robinzonizează“.

La pagina 41, acel „pînă ce pier“ din *Neant* e o transcriere după Eminescu din *Stelele-n cer*.

Dar să nu continuăm astfel... Din a cui viață (aici: Breton, Follain, Queneau, etc.) lipsesc „fantomele“? Numai că Modest Morariu, venerîndu-le, îngăduie umbrei lor să-l aibă la discreție într-o măsură — citeodată — nepermisă.

În genere, poemele sale par ale unui blazat și sceptic, prevenit la timp de toate, care însă la un moment dat se pomenește luînd în serios propria-i postură — și, involuntar, e clipa declinului, clipa din care jocul trebuie apoi făcut, momentul din care fuga nu mai poate fi posibilă. Sirenele (ca-n viață, nu ca-n literatură) l-au învins pe Ulise care căuta să se deghizeze în paiată. Ca și cînd o fatalitate glumeată, distrîndu-se cu destinele, a crezut nimerit să-i fure autorului tocmai e-courile osinsei lui... Un accident sentimental — și același *ridi pagliacci* își leapadă machiajul într-o blîndă ploaie de lacrimi. Peste persiflări și bravade, Modest Morariu e un elegiac travestit, gata oricînd s-o recunoască în taină.

Dar după cite aparente concesii acordate gustului public (obișnuit degustător al lui Topîrceanu, iar mai

recent — să păstrăm însă cu umor umorul proporțiilor — al lui Marin Sorescu) se descoperă în *Povestire cu fantome*, autorul n-a cules decît în parte succesul firesc așteptărilor. Își cam dă în petic și logica! Au capricii criticii. Au bizareri cititorii. Din zori pînă seara, o veveriță de care poți da mai pe fiecare creangă — surpriza — răstoarnă orice presupunere. O poezie care lăsa continuu impresia că mai degrabă se face decît se naște, întocmită după atît de bune rețete cum sînt modelele ei preferate, ar fi trebuit să-și aibă dinainte rezervat succesul de librărie și reacțiile de presă cele mai favorabile cu putință. Totuși corabia *Povestirii cu fantome* (și, vom adăuga noi, cu versuri uneori impecabile) a trecut peste mări într-o tăcere quasi-generală și nu merita acest lucru, cel puțin pentru o treime din conținutul ei. Versuri ale unui mușchetar plictisit, care filozofează cu aerul că ar mânca semințe și care atestă un talent crescut în complexul pentru panoplii celebre.

marius robescu

S-ar putea ca etatea celor două cicluri ale plachetei de debut (*Ninge la izvoare*) să fie aproximativ aceeași, dar între bucățile ultimului (menționăm: *Acteon*, *Colind*, *Noaptea spre vineri*, *Insumi*, *ce trec...*) se numără cele mai de preț versuri, pe cînd piesele primului ciclu — nu singurul din care vom cita — par unele încă timide. Citeodată chiar școlărești. Distanțele intervenite între predarea unui manuscris la editură și apariția cărții sînt iritante îndeosebi la tineri și pe lingă asta dezavantajoase, căci fluctuațiile și evoluțiile cunosc la junețe o accelerație specifică, nefinregistrată mai tîrziu, și capabilă de excepționale surprize.

Ca plachetă de pregătire („Fiecare lucru își crește / un sfîrșit glorios“) care abia își anunță magul, iată un sfîrșit de poem de-a dreptul ril-

kean: „Cei care mă știu n-or să mă cruțe, / cei care m-au iubit / altfel mă vor iubi de-acum înainte. / Peste urmele strămoșilor mei / curge rouă fierbinte“.

Descoperim, ca la Nora Iuga și ca la foarte mulți alții, preferințe pentru mituri și pentru motive arhifrecventate, cum ar fi cel mioritic, transfigurat pe profil de biblie apocrifă, poate pentru ca portativul zilelor creației să-și sporească variantele cu încă un detaliu (*Ziua a doua*) al singurătății de de după început, mai spăimîntătoare și mai halucinantă decît amorfa singurătate dinainte de facere: „Fiindcă lumea e pămînt și apă, / trăim și noi drept împărțiți. / Un braț al nostru e stafie, / alt braț al nostru nu-i întreg, / ne țesem pînă-n seară cămașa pentru mîine / și ne colindă prundurile-n somn / duhul ciobanului ucis / urmat de duhul unui ciine“.

Ne stăruie visul și ambiția însă la ivirea acelor puternici rapsozi nu care să ilustreze încă o dată embleme celebre, ci care să creze ei înșiși mituri și să le dea fiorii marilor capacități de circulație și de perspectivă. *Postfața* jurnalului de bord al lui Marius Robescu mărturisește însă alergia grabei: „Plouă năprasnic / pe un țarm deviat al inimii mele / și încărunțesc doar trăind / și cărunț ar fi trebuit să mă nasc. / Îmi vin avertismente / din locuri dulci și cețoase / și stau deasupra mea insumi ca-ntr-un vis / în care fți vezi mîinile / cu ochii altuia. / Și încă mai vreau / să se întimple *tute* / ceea ce voi săvîrși“. Arta nu e grabă.

mihai elin

S-a născut și crește o generație de talente (Mihai Elin e dintre acestea) rebarbative de cîtă înșelare au acumulat precursorele ei, o generație de talente cotropite de întrebări, încă needificată asupra sa și chiar asupra limbajului cu care pornește la drum. Impetuoașă, ea n-are dreptul să fie înfrîntă. În-

terogativă și reticentă cum nu i-au fost înaintașele, nu-i e nici îngăduit să se sclerozeze în utopice păreri despre sine, aruncînd poduri în aer, despărțindu-se de orice trecut, cu toate că e o generație critică și în mare măsură o generație de critici, care venerează rațiunea. Rolul său, aproape un rol științific, nu-i de simplă succesiune și aclamare. Ea nu poate fi doar școlărița istoriei și chiar dacă ar avea ce aclama, n-are de ce să aclame. Însă n-are, sceptică, nici de ce să-și confecționeze falsa obligație a sfidării părinților, a minimalizărilor sau tăgăduirii acestora. Chiar dacă unii părinți au greșit, mulți nu din nărav au făcut-o, ci ca să-și crească fiii. Fiii sînt partea cu care totdeauna părinții participă la drepturi, la posteritate și desigur la respect, iar părinții sînt părțile cu care copiii au fugit din ei înșiși în labirintele istoriei, din rebursuri în flăcări și din lume în obiecte. Ne oferim la obiectele gândirii : „Inima mea terfelită de ani / se revarsă prin lume, tirînd ca pe-o mantie / sclipirea zăpezilor de pe înălțimi, / plutind imaterială de-a lungul drumurilor, / abur nocturn în ferestre, / suflul al copilului care nu se mai naște“.

S-a născut — spuneam — și crește o generație de talente care-și așteaptă, pregătită de toate eventualitățile, trenul ei — „fără a ști prea bine“ de-i prea curînd ori prea tîrziu ori prea curînd“. Dacă orbește ea va sorti nimicirii tot ce a anticipat-o ; dacă nu va ști ce să adore și ce să ardă ori nu va ști cu cine (idei și oameni), de ce și pentru cîtă vreme să se alieze ; dacă nu-și va pregăti ca un adevărat stat major atîtea ipoteze încît cea de care eventual o să aibă nevoie să nu-i lipsească niciodată, însă de prisos să-i fie întotdeauna oricite încă ; dacă nu va uni caracterul cu voința de a nu moați pe succese și necompromisul cu statornicia în prietenie, și inteligența cu talentul, și cultura cu hotărîrea, și rigoarea cu idealul ; dacă din coeziunea în aspirații va abdică pînă la o banală diasporă de cupidități, implusivitate și interese

particulare ; dacă se va resemna — fracționată — la un simplu program de revendicări și de apetituri sociale, această generație (ca atîtea altele mai înainte) va trece vinovată la rîndu-i pe lîngă marele său moment și din ceea ce ar putea fi mîine un istm înviorător nu va rămîne pînă mîine seară decît sărăcăciosul nisip al unui deșert cu încă o secetă mai întins.

Nocive sînt pentru Mihai Elin otrava dragostei, cimitirul luminii, piața pustie, seara (și ea ,, cu multă otravă“), bilbielile eternității, moara umbrei, ș.a.m.d. Talerul de plumb s-a impus atît de repede la acest poet al aripilor pre-înoptării, grele de prisos ca de zădărnicie, care-și meditează fără jertfă replămădirile chimice și morale : „Unde e flacăra ce mistuie ? / Unde-i spiritul focului ? / Oh, de-am putea să ne naștem din nou / într-o mai limpede alcătuire“.

Între două (sau mai multe) *cadrane*, asta contează și nu, cert este că Elin — după cum o și făgăduiește în titlu — te întîmpină *treaz* din placheta lui de debut. Luciditatea e cu el. Și e tiranică.

Economie de iluzii : „dacă respir și umblu / e pentru a mai cîștiga o vreme / și asta-nseamnă că trăiesc“.

Economie de speranță : „Și altceva nimic nu-i de făcut / pe-aici pentru un timp. / Nimic, nimic“.

Încă destul de tînăr, să fi ajuns totuși poetul așa de tîmpuriu la *conceptul* oare al *puterii de a fi slab* ? Experiențe și experiențe de viață, cu coaja lor groasă, cu măruntaiele lor încurcate, pe alții nu-i ajută nici să-l întrezărească. Putea de a fi slab se cucerește la capătul unei îndelungi practici, ea-i rezultatul a numeroase capitole de exerciții de voință, de înfrinare și veghe. Ea urmează — concluzie și resemnare — luptei cu îngerul. E azează de categoria sa și ironie — de categoria ei — la adresa forței. Probabil că realizînd firea din sineși („plîngerea nu e *partea mea tare*“) și consumurile de om și de oameni cu care se încunună seara orele de

pînă-n căderea nopții ; probabil că privind diagrama drojdiilor cotidiene („O gură de tun este fiecă zi“) și ascultînd cum „coruri hermafrodite ung fapta“, cum „cad drumurile noastre în urît“, cum cere timp „carnea nebună / care își ascultă propria voce“ și acele „nopti istovite de dragoste fără iubire“, va fi descoperit autorul cît de „prea puternice sînt slăbiciunile noastre“. Probabil. Ne aflăm la antipodul voinței puterii a lui Nietzsche, la capătul dinăuntru al axului de pe silueta căruia omul („sărbătoare a noroiului“) își constată condițiile și limita : „Eu sînt doar pînza arsă de auz / Și-ascult cum se tîrăște-n noapte

frigul / prin rîpi, atunci cînd noaptea e doar noapte / cu stele-n cer și cu zăpezi pierite“.

Dar peste obscuritate și obstrucții, peste oricît întuneric și terfelire, peste regrete și spasm, concepția potului e a drumului care se cere dus, în orice condiții, *Pînă la capăt* : „Eu trebuie să cred în ceva / printre aburii stinși / și miasele zilei pierite. // Trebuie să țin strîns în pumni / firul acesta nesigur — / raza unui simbură împins pînă-n moarte. // Eu trebuie să cred în ceva, / și prin cenușa mea zilnică / să calc somnambul mai departe“. Fără acest risc, mezolim vanității și minciună.



AP

tudor arghezi și „viața românească“

La „Viața românească“, Tudor Arghezi a publicat chiar de la începutul apariției acestei reviste, — după cum a mărturisit în interviul publicat în numărul 5/960 al „Vieții românești“, număr închinat celei de a 80-a aniversări de la nașterea sa. Cu ocazia intrării în cel de al 15-lea an de apariție a „Vieții românești“ Tudor Arghezi scria: „Desigur că marea revistă ieșană nu s-a bucurat numai de un singur prilej ca să-și revizuiască estetica și că a știut să cedeze tuturor oportunităților îndrumându-se tăcută, de la o stea la alta, și avînd uneori de străbătut ape adinci, furtuni“...

Programul social-politic al revistei, spiritul democratic, atitudinea față de problema literaturii naționale, dorința de a sluji morala și frumosul, apărarea libertăților de gândire și a talentului, au făcut ca aproape toți scriitorii necontestăți ai vremii să-și publice aici cea mai mare și mai însemnată parte a operei lor, revista devenind locul de întîlnire al tuturor provinciilor românești, dînd astfel o oglindire exactă a puterilor creatoare din toate colțurile țării.

Scopurile fundamentale ale revistei, personalitatea covârșitoare a lui G. Ibrăileanu, precum și „atmosfera de mare seninătate morală care impregnase pe toți redactorii“ — fenomen unic în presa românească de atunci, l-au atras pe Tudor Arghezi, alături de Gala Galaction, de Mihail Sadoveanu, M. Sevastos, G. Topirceanu, Otilia Cazimir, Jean Bart, Demostene Botez, Al. Philippide și alții.

Cu toate că seria a doua a revistei începe să apară în anul 1920, Tudor Arghezi își reia colaborarea,

întreruptă în anul 1916, abia în anul 1925, prin cele câteva cronici teatrale, activitate care dezvăluie o altă dimensiune scriitoricească, aceea a unui talentat critic teatral. De altfel Tudor Arghezi a dat o atenție deosebită activității teatrale românești, cronicile sale transformîndu-se în adevărate eseuri asupra fenomenului teatral. În prima sa cronică apărută în nr. 1/1925 al Vieții românești intitulată „Prefață“, autorul dă unele indicații în privința scrierii unei cronici teatrale: „...Cronica nu este totuși neapărat necesar să fie întotdeauna reproducerea în text a unui succes sau a unei căderi... Indiferent de un scop artistic, penal sau administrativ, critica trebuie să fie înainte de toate interesantă și dacă se poate frumoasă, subiectul rămîne un pretext...“ În cronică intitulată „Teatru și literatură“, apărută în nr. 3/925 — scriitorul considera că singura artă care a rămas în afara evenimentelor societății, cunoscînd vîrsta cea mai critică, înecată de eroi și idolatrii de o nemaipomenită stupiditate este teatrul... „Ce este teatrul? O literatură? Pentru că scriitorul trece din roman și versificație, în piesă de teatru și invers, ca de la o formă la altă formă, ne-am obișnuit să socotim teatrul ca o formă a literaturii și zicem literatură și literatură dramatică... Totuși literatura, contemplativă și descriptivă, se deosebește și în ritmul și în concentrarea ei de teatru, care înfrînge lenea cuvintelor... trece dincolo de cuvinte, le sparge și le face caduce, construind situații, armonii biologice și contraste superlativ animate. Într-un fel oarecare,

teatrul este față de literatură ceea ce ar părea să fie versul față de proză“...

În perioada anilor 1930—1940 literatura românească este invadată de o avalanșă de romane, de toate categoriile. Și de data aceasta T. Argezi își spune cuvântul, întrebându-se: „Ce este romanul“? „...Romanul a fost cîndva, păstrînd proporțiile, ceva analog cu versificarea... Capabil să scrie o carte este orice om care și-a orînduit o tablă de materii sau un subiect — greutatea pentru el constă în a scri o pagină, o frază — și e foarte greu de scris o pagină și o frază... Căci o carte bine scrisă, izbuteste să realizeze în sensul ei ceea ce realizează în sensul lui firul de iarbă, un maximum, scrisul fiind obligat să transforme materialele admirabile ale vieții în admirabil propriu“.

Atitudinea scriitorului față de universul copilăriei a relevat, de asemenea, încă una din dimensiunile multilaterale ale personalității sale, completată de aceea a unui iscusit pedagog. În tableta „Un proiect de

abecedar“, T. Argezi face publică dorința sa de a întocmi un abecedar „...Dacă Ministerul nu s-ar fi prefăcut că-l ignoră, autorul ar fi fost invitat pentru meritul primei încercări originale românești de abecedar strict românesc, să producă o părere și să-și ia eventual un angajament...“

Marele nostru poet a mai publicat în paginile acestei reviste oțeva fragmente din volumul de mai tirziu „Poarta Neagră“, sub titlul „Închi-soarea“, tabletele: „Letopiseți“, „Fereastra cu glastre“, „Bucureștii pe tablete“, „Franco“, „Goluri“, „Zim-niceanca“, „Degenerări“, „Ouăle“, „Amintiri“, „Științe și Știința“, „Știin-țe noi“, „Tablete edilitate“, traduceri din fabulele lui la Fontaine, versuri traduse din Baudelaire, poeziile „Ce-tatea veche“, „Ploaia“ și „Poarta cer-nită“.

Nu se poate trece cu vederea nici faptul că „Viața românească“ a fost poate singurul dintre periodicele românești din acea vreme care a apreciat opera argheziană, apărînd-o întotdeauna de toate atacurile și încercările acelor ce vroiau s-o denigreze.

ionel bandrabur

jean ricardou și mitul afroditei

E cunoscut că Afrodita, zeița dragostei și a frumuseții, s-a născut din spuma mării. Și întrucît în limba vechilor greci la spumă se spune „afros“, e de la sine înțeles că zeița care a țîșnit miraculos din spuma scinteietoare a mării a primit numele de Afrodita. Mitul despre „afrogenia“ zeiței a determinat o creație lexicală, a generat numele sub care această divinitate e știută și astăzi.

Dar Jean Ricardou, teoreticianul de la revista „Tel Quel“ și unul din reprezentanții noului roman francez, nu este de aceeași părere. Pornind de la faptul că dicționarul Bailly contestă etimologia greacă a cuvîntului Afrodita (presupus a veni din Orient, poate de la fenicienii), autorul cărții *Problèmes du nouveau roman* (Editions du Seuil, decembrie 1967) consideră că această observație de lingvist e „capitală“ și că, prin ea,

se produce o adevărată răsturnare de perspectivă. Nu miturile generează cuvintele, ci cuvintele sînt la originea miturilor. Nu mitul despre nașterea zeiței a fost faptul primordial din care s-a iscat numele de Afrodita, ci însuși acest nume, cu etimologie necunoscută, însă avînd în componența sa cuvîntul „afros“ (spumă), a dus la plămuierea ulterioară a mitului. Cu alte cuvinte, forma determină conținutul, sau, ca să folosim terminologia scriitorului francez, narațiunea (maniera de a povesti) inventează ficțiunea (ceea ce se povestește).

Ne aflăm, deci, în fața unei tentative deosebit de îndrăznețe, a unei încercări care, teoretic, țineste departe. Afirmînd că nu există „ceva de spus“ anterior scriiturii și că scriitura este fenomenul care născocescă acel „ceva“, Jean Ricardou urmărește, cu mai multă rivnă decît chiar Alain Robbe-Grillet, să pună bazele teoretice ale unei literaturi non-figurative, ale unei literaturi care n-ar face distincție între real și virtual, în care totul ar fi la fel de adevărat pe cît de fals și în care totul s-ar justifica prin existența „unui spațiu absolut al creației“. Ducînd pînă la capăt tentativa-i de răsturnare coperniciană a vechilor

concepții despre creație, autorul ne incredințează că, în viitor, opera literară va fi „mai puțin scriitura unei aventuri cît aventura unei scriituri“. E vorba, în esență, de ceea ce s-ar numi „scripturalism“ — termen care poate produce confuzie dar care nu e decît un formalism dus pînă la ultimele limite. Un formalism care sărăcește creația, care îi neagă elementele biografice, sociale, metafizice, și care, de pildă, refuzînd unei opere ca „A la recherche du temps perdu“ orice dimensiune psihologică, o transformă într-o carcasă poleită, splendid ornamentată, înlăuntrul căreia nu se află însă nimic, afară doar de sunetele și vibrațiile carcasei.

Paradoxurile din *Problèmes du nouveau roman* pot să seducă, ele pot sugera idei dintre cele mai ispititoare (Oare nu cumva, la André Gide, lexicul sensual a fost human din care a încolțit filozofia sa hedonistă?), ele pot aduce în discuție, o dată cu mitul Afroditei, viziunile lui Borgès, Poe, Novalis și ale altora, — toate acestea, însă, la o lectură atentă, nu ne pot alunga sentimentul că asistăm la o treabă de podgorean năstrușnic care, în loc să-și strîngă recolta și s-o vinifice, se mîrginește să rostogolească prin pivniță butoaie goale.

maria rovan

un ansamblu popular



Intr-o caldă seară de iulie, în sala Savoy, un public neobișnuit într-un alt moment al anului aștepta ridicarea cortinei. Se auzea vorbindu-se poloneza, engleza, rusa, franceza sau ungara. Turiști de toate națiile și de tipologii diferite discutau între ei,

privindu-se cu rezervă, vizibil dornici de aer și de odihnă. Ansamblul Perinița avea să mai treacă o dată dificilul examen de a înviora un public toropit și de a unii într-un gest unic de aplaudare gusturile atît de „latitudinal“ diferite ale privito-

Solid ancorată în noi se află dorința de a exemplifica și de a clasa. Sintem gata mai întotdeauna să etichetăm fenomenul nou și surprinzător care încă nu și-a făcut loc în casele noastre mintale.

În epoca ordinatoarelor, nevoia de a preciza, de a delimita și de a distinge a devenit cu afit mai imperioasă cu cât este mai acută panta spre specializare. Pornind de aici, deliberata imprecizie în delimitare și sens a „noului roman“ devine cel puțin curioasă. Contradictoriu și oarecum neliniștitor, refuzul de a reflecta o realitate imediată, coerentă, pune acest nou roman în contralimp cu epoca, el părînd să-și afle principala preocupare în amplificarea la maximum ale acelor „pete albe“ de atmosferă și introspecțiune neglijate de marea literatură de pînă acum.

Dorința de a exprima noul este și dorința de a descoperi, preocupare de frunte a minții lor iscoditoare, acele „esprits curieux“ pentru inedit și sondaje în penumbră. În lenta lor migală mandarină pe minore omisiuni, această față a modernului literar constituie o intercalare aritmică în literatura unei epoci caracterizate prin preciziunea și rapiditatea filmică a evenimentelor.

Concomitent, și de mai mică promovare în critică, un nou gen a luat naștere în ultimele decenii. Modest reportaj la început, el a evoluat într-un timp scurt pînă la degajarea unei expresii proprii. Sînt opere care au și atins perfecțiunea genului, două mai ales, din care ultima poate fi chiar socotită urmarea celei dintîi și care sînt: „Ziua cea mai lungă“ de Cornelius Ryan și „Arde Parisul?“ de Dominique Lapierre și Harry Collins. Ele constituie o splendidă demonstrație de transpunere literară și sînt, oricît ar părea de ambițioasă expresia, autentice succese ale clasice epoei.

Cartea deja celebră a lui Ryan reconstituie în baza unor fapte exacte, dar selectate artistic, faimoasa debarcare în Normandia din 1944, iar „Arde Parisul?“ în fireasca ei continuare reinvie la fel de minunț eliberarea Parisului, miracu-

los cruțat de distrugere. Ambele cărți au format canavaua unor filme de succes, fără ca scenariul să mai trebuiască să fie reseris. Lapierre și Collins aveau respectiv 33 și 34 de ani la publicarea cărții. Tipici reprezentanți ai unei generații cînd cinematografia evolua spre scrierea cinematografică, redînd dar și interpretînd realitatea. Din cinematografie, care este înainte de toate mișcare, au învățat selectarea detaliului semnificativ, rapiditatea povestirii, suspensul indispensabil interesului ascendent. Ca și Ryan, formați la școala ziaristicii, cu legile ei riguroase care te obligă să restrîngi narațiunea într-un anumit spațiu dat, ochiul acestor scriitori a căpătat necruțătoarea precizie a obiectivului fotografic, iar gîndul lor, laconismul de sinteză al formulei. O formațiune științifică încă nu îndestul de studiată.

Este cel puțin ciudată rezerva și neîncrederea prin care critica urmărește pe acești pionieri ai unei modalități noi de exprimare.

Cărți de largă audiență, fără concesi făcute facilității, serios documentate, ele ne restituie artistice momente de cea mai înaltă tensiune istorică. Sînt greu de uitat episoade ca cel din „Cea mai lungă zi“ unde vedem soldații oboșiți, osteniți și sufocați de așteptare, așteptînd ca o eliberare declanșarea atacului; în „Arde Parisul?“; zbuciumul generalului Choltitz, cel din urmă comandant al „Gross Parisului“, șovăind între ordinele demente ale lui Hitler pentru o distrugere totală și prestigiul învăluitor al orașului-lumină; sau momentul cînd insurecția întreprinde o căsătorie oficiată în absența mirelui, prizonier.

Un suspens de un dramatism de proporții uriașe opune forțelor oarbe ființa vie a unui oraș care luptă cu toate puterile locuitorilor, pentru viață și libertate. Într-un moment cînd se pune în discuție însăși construcția literară și povestirea, gustul pentru lectură al unui public mereu mai larg este poate salvat de asemenea opere.

În fenomenologia epocii, o astfel de carte trăiește dacă ține seama de informarea, de captarea, de reacțiunile în lanț ale masei, de sezisarea sub reflectorul unei gândiri vii a momentului cheie și a unor figuri de oameni decisivi în clipe decisive.

Chiar fără a preconiza un hibrid amestec de genuri, într-o epocă de căutări și de experimente, cărțile „reflectante” ale unor mărturii de generații merită o susținută atenție, ele întregindu-se într-un complex spontan de mutații.

marcel petrișor

acuitatea unei conflictualități

Istoria ne obligă să asistăm cu maximum de luciditate la conflictele din lăuntru civilizației contemporane, conflicte care deschid o eră bîntuită de profunde mutații structurale în aproape toate domeniile cotidianului, începînd cu socialul și sfîrșind cu valorile umaniste și cu însăși conceptele gândirii. Semnalul de alarmă a fost tras pentru prima oară de creatorul mitic, care a scos la iveală posibilitatea existenței unui Golem, apoi de cel care a motivat pedepsirea lui Prometeu de către Zeus cu afirmația că „muritorii nu vor ști să-și stăpînească darurile”. După aceștia, modernii reiuă discuția conflictuală plasîndu-se în două tabere inconciliabile.

Bătrînul „mag” contemporan, Heidegger, pare chinat și obsedat de tot acel delir filozofic din cuprinsul ultimelor sale cărți în care nu se ocupă decît de divortul dintre existența cotidiană și esența însăși a ființei. Pentru el, tehnica este imbold, tendință și acțiune de dezvoltare a esențelor, dezvoltare însă, care în loc să redea firesc structurile esenței ființei, o falsifică siluînd-o în modul cel mai constrîngător cu putință, în tipare improprii ei. De aici apoi conflictul modern între esența propriu zisă a ființei și ten-

dințele spiritului modern, manifestate în cea mai neautentică dintre existențe.

De cealaltă parte a baricadei, ca eminență a taberei opuse, se profilează M. Foucault, gînditorul care postulează și el finitudinea omului, prezentîndu-l însă ca pe un mecanism „mai complicat ce-i drept, dar mecanism totuși”, nediferențiat prin absolut nici un indiciu ontologic de elementele lumii înconjurătoare. Tot el postulează apoi inutilitatea eticii, propunînd să fie înlocuită cu o exactă cunoaștere a funcționării mecanismului uman. Rîzînd, după aceea, profetizează la sfîrșitul cărții, sfîrșitul omului, dispariția lui. Din toate acestea spuse mai înainte și din cele trăite spectacular (mă refer la efervescențele occidentale recente) reiese clar că bulversarea cotidiană provine din dorința de cunoaștere pe de o parte, iar pe de alta din neputința de a face față unui timp din care a dispărut și munca și ideea unei transcendente. Timpul liber se întinde din ce în ce mai haotic peste cunoștințele care, pe lîngă că n-au cu ce-l umple, nu știu nici ce să facă pentru a-l putea evita. Esența ființei, temporalitatea, ar spune Heidegger, ne este ame-

eugenia tudor

tiberiu utan
„clipe“*



S-a relevat pe bună dreptate acea latură a universului poetic al lui Tiberiu Utan, care se-alcătuieste spontan, din frăgezimi naturiste, univers populat cu prezențe suave ca: albul zăpezii, sau fluturii de zăpadă, ori mugurii (pe care poetul îi aude încolțind), floarea de trifoi, atât de căutată pentru presupusa ei putere magică, dar și cu modestele „ciuperci roșcate cu albi pistrui pe chică“, pentru că vestesc primăvara, anotimpul care face „risipă de muguri și de puritate“ luându-ne părtași la minunea mereu constantă și mereu neînțeleasă a germinației, pe care auzul fin al poetului, căruia-i plac șoaptele, (foșnetele, dorurile șoptite, durerile șoptite) o aude: „Auziți? — se desfac / frunzele merilor, prunilor, / caisul își aprinde florile. / Oameni, / e ceasul minunilor!“ („Alt poem“). Sensibilitatea fremătătoare a poetului ocrotește și scoate din anonimăt lumea năpăstuită a florilor modeste de pădăie, care trec nebăgate în seamă: „Prea vă treceți iute / Triste flori de scamă / Oamenii vă calcă / Vântul vă destramă. / Nimenea pe lume / nu vă ia în seamă“. Vizual prin excelență, așa spune pictural, retina poetului se fixează pe imaginile grațioase de pastel, întinzându-se asupra acestora cu gravitate, cu discreție. T. Utan e un senzitiv, sensibil la nuanțele gingașe ale lumii înconjurătoare, la întrupările atât de variate ale frumosului: „Frumusețea, pasăre străină / zboară pe la mine prin grădină / și se-ntîmplă-adesea

de scoboară / într-un ram al meu, și-l înfioară“. „Frumusețea“ (citește „fericirea“) e o făptură fragilă și tainică ce nu se arată decît ochilor care știu s-o vadă: „Numai eu știindu-i pe aproape / Aripile mici cît două pleoape / rogu-mă în șoaptă de grădină / să își curme foșnetele, glasul, / și să-i lase cît mai lung popasul...“ În acest univers diafan, inima plutește „ca un balon de săpun roșu“ cînd nu e apăsată de dureroasa așteptare a celei care a plecat lăsînd suspendată „clipa“, sau cînd singurătatea este atît de acut simțită încît cel ce suferă o resimte, fizic, ca pe o golire de fluidul cald al propriului sînge: „Cu lipitori de beznă / peste piept / mă-nvăluiesc nșerarea / și sîngele mi-l duce-n alte părți / să înroșească zarea“. („Cînd nu ești“).

S-a vorbit însă mai puțin de accentul grav al acelor poezii ale nopților pustii „albe de lună“, cînd poetul, impresionat de „liniștea de vată“, de „ceasul tainic“ al umbrelor care țin sobor („Nu le auzi, parcă e toată / lumea de cîlți sau de vată“) apucă pe calea confesiunilor, de o sinceritate vibrantă, ca și de simplitatea versurilor sale, notă atît de particulară și de distinctă în concertul unora cît mai voi încilcit al versificării altor confrăți. Suferința și așteptarea, intonate simultan la cel mai înalt diapazon, dau liricii erotice a lui T. Utan, din acest ultim volum, un relief aparte: suferința chemînd după ea altă suferință, aduce presentimentul acut al unei clipe de neîndurat: „O, tristețea aceea va veni, o presimt / dreaptă ca soarta, / și va trebui foarte curînd să-i deschid fără să mint / inima, lacrima, țeasta, poarta.“ (*Fruntea sus*). *Ecco homo*, pare ia o citire grăbită un pastel. Dar poemul e mai degrabă fixarea în cadrul blînd al toamnei a unei stări de spirit coșeșitoare. Poetul, invocînd pe blîndul septembrie, știe să imortalizeze clipa agonică a toamnei din suflet: „Fratele timp de multă vreme zace /

*) E.P.L., 1968

cu fruntea în cununii de maci și spini / ar vrea să doarmă, nu poate să doarmă / ar vrea să moară, nu poate să moară / nici să trăiască. Motivul singurătății cutreieră ca o stihie poemele cele mai bune din volum. O singurătate resimțită acut, prin toate fibrele ființei, care-și pierde dimensiunile în spațiu și timp: „Atît de strîmt și singur am rămas / că n-avem loc de-un pas. / Talpa lipind-o cu tăcerea / timp nu aveam de nicăierea.“ (*Aquarium*). Revine în lirica lui Tiberiu Utan (din volumul *Clipe*) obsesiv motivul copacului. Dualitatea acestui motiv — mai bine zis contrastul dintre „nimicul verde“ și stejarul care dă umbră și din ghinda căruia copiii își fac jucării, pune și mai evident chestiunea opțiunii unei filozofii asupra vieții. „Copacul fără păsări“, copacul singuratec este respingerea existenței inutile — a „nimicului verde“, implicat a sterilității în orice domeniu, care dezumanizează. „Salcie între ape“ reia, cu forță de sugestie sportivă, motivul. Singurătatea descumprantă — inaptitudinea de a comunica în mod fie și elementar cu universul înconjurător, de a te contamina de el, și de a participa dinamic la evenimentele lui, e sinonimă cu *nimicul*, iar *nimicul* înseamnă *neființă*, *moarte*: „În blînda noapte-a Deltei, o salcie uitată, / departe de pădurea de sălcii a poenii, / își legăna înstrăinată, / singurătatea stearpă și fără rost. Vedenii / sub cornul alb al lunii populau / întinderile apei, dansînd amețitoare / fantome-n straie albe cu trupuri frînte“... „Sta copleșită-n valuri cum călărețu-n șa / cu moartea pe genunchi, n cavalcadă, / și colb de oase luna asupra-i azvirlea...“ Pastelul — căci e aceasta o formă predilectă prin care poetul își manifestă concepția sa despre lume, — are strălucirea rece a broderiilor japoneze în mătase: „Lichidele oglin-

zii / Stelara înălțime o răsturnau în boltă / Cu ochi de putregaiuri și fosfor, suferinzi, / doar salcia aceea sta singură și-naltă“. După cum, altori, sugestia unei colosale însingurări, sinonimă cu moartea lentă, este dată de mișcarea înceată, a scufundării unui oraș, văzută de un vizionar sumbru într-un univers straniu, halucinant: „Se va scufunda neînțelesul, veselul oraș / pînă la glezne, pînă la genunchi, pînă la umeri / ca înecații mlaștinilor mazuariene — / pînă la buze, pînă la nări, pînă la ochi. / Și liniște va fi apoi, ori zburcium. / O vreme — cetele de porumbel vor stăru / pe urmă se vor preschimba în pescăruși. // Veți părăsi laguna și o veți ocoli / că pe un cimitir de spînzurați. / Doar cîțiva temerari din cînd în cînd / vor scorbî în piața San-Marc să mai asculte / bătaile din turnul tăcut ca o nălucă“. Aceeași obsedantă forță de sugestie a poemului în manieră ușor baco-viană o realizează T. Utan în „Orgă electronică“, citabilă în întregime: „Așa suna pădurea: / ca un ecou de sticlă. // Și răzbătea în oase / o muzică de sticlă. // Și crengile de sticlă, / și greierii de sticlă, // Ca-ntr-un vitraliu, ochii / întorși spre amintire. // Dulci sunete străine. // Timpul vibra pe clape / de orgă, zburciumate. / Mișcau în ouă șerpii // Umbre sunau pe ierburi. / Terestre spaime, / Nimeni. „Mai amintim din volum poeme ca: „Fotografia veche“, „Cupa etruscă“, „Generalul Timp“, „Sine ira“ sau „Bocet la mormîntul Mariei Tănase“, acea doamnă în manieră folklorică — demnă să figureze în orice antologie de poezie românească: „Cînd treceam printre mormînte / a-nceput iarba să cînte. // Întrebai iarba: Ce ai / de ai prins, firule, grai? // Mi-a răspuns: Nu mai călca / peste rădăcina mea. // Pui sămîntă omenească / și vrei altceva să crească // decît doină românească / decît doină românească?“

traian stoica

virgiliu monda „trubendal“*)



Pe parcursul a peste patru decenii de activitate scriitoricească, Virgiliu Monda e autorul, pînă în prezent, a opt apariții editoriale. Debutează cu un volum de poeme, „Fintînile luminii“, după care urmează cele șapte cărți de proză. În ordinea apariției romanului „Trubendal“, retipărit anul acesta, și la care, după însăși mărturisirea sa, scriitorul a lucrat între anii 1939—41, e a patra carte ce vede lumina tiparului (1946).

Critica literară a primit favorabil, de-a lungul timpului, scrierile lui Virgiliu Monda. Recitit acum, după mai bine de douăzeci de ani de la apariție, „Trubendal“ e o carte ce-și păstrează „puterea de a interesa“. Urmărim și astăzi cu interes sporit pe măsură ce înaintăm în lectură, și cu „dramatică participare“ — cum spunea Perpersicius în momentul ivirii de sub tipar a cărții — evoluția aceluși Anton van Trubendal, descendent cu singe subțiat al unei vechi familii, torturatul logodnic al frivolei Eda, flagelat de obsesii și spaieme, dar inobilat de pasiunea unică, dominatoare pentru frumos. Anton e posesorul unui muzeu de pictură într-un oraș transilvănean, înființat cu o sută douăzeci de ani în urmă de un străbun al său, Ioachim van Trubendal. Patima pentru frumosul plastic străbate de acum toți urmașii lui Ioachim. În Anton această patimă atinge paroxismul. Totul i se subordonează. Cu un fond nervos congenital, predispus spre exacerbare, eroul nostru măsoară contingentul, realitatea, numai cu etalonul artei. Devoranta patimă de rafinat și erudit colecționar i-a surpat

orice punte cu realitatea. Numai muzeul și itinerariile în căutarea tablourilor îi mai oferă oaze de liniște. Cum trece pragul muzeului, viața îl întâmpină cu perfide și înșelătoare capcane, în care cade derutat și contrariat. E dezamăgit brutal de orgolioasa și cocheta Eda; cade victimă născocirilor unei mătușe demoniace și seminebune, născociri cu nefaste urmări în viața lui personală; e ultragiât de meschinăriile unei caste de privilegiați din orașul montan... În conflictul cu societatea, Anton eșuează, crezul în artă ca unic și salvator criteriu de existență se vedește fără temeii. E în destinul de permanente ratări ale eroului — cu sau fără voia autorului — un ecou din drama în sens wildeian a celor ce ființează exclusiv în sfera izolaționistă a imaginarii și estetismului. Construcția romanului e clasică. Știința sau darul de a fabula — și în cazul de față amindouă însușirile coexistă — se fac remarcate printr-o înlănțuire riguroasă și explicită a faptelor. Autorul știe și comunică tot despre eroii săi. Exponenți ai unor medii sociale diferite, aceștia sînt urmăriți pas cu pas, comportamentele le sînt notate cu minuție. Nu e neglijată nici descripția decorului, a arhitecturii caselor, a mobilierului acestora. Elemente suficiente pentru a legitima mențiunea unui suflu epic balzacian, enunțat cu ani în urmă de Octav Șuluțiu.

Nu puține sînt scenele memorabile. Una e constituită din lupta abil condusă dintre Anton și Ulrica, mătușa lui. Frapat de asemănarea, pînă la identitate — constatată dintr-un tablou — cu acel îndepărtat strămoș, Ioachim, fondatorul muzeului familiei Trubendal, Anton, ultimul vlăstar, ține cu tot dinadinsul să pătrundă în miezul vieții înaintașului său, bănuind și o similitudine de destine. Anton află, printr-un concurs de împrejurări, că documentele biografice revelatorii se găsesc în posesia Ulricăi. Bătrîna, intuind fondul de slabă rezistență nervoasă a nepotului ei, printr-o drăcească perseverență se lansează într-o seamă de trucuri și invenții cu scopul

*) E.P.L., 1968

de a-l exaspera și a-l nimici pe cale nevropatică pe Anton, vrînd, prin aceasta, să-și răzbune nefericirile conjugale provocate de răposatul ei soț. Nereușindu-i însă planul, Ulrica dă foc muzeului, lovind astfel în însuși punctul vital care propulsează singele continuității familiei Trubendal. Cum am mai spus, această luptă dintre nepot și mătușă vădește expresia unei autentice stăpîniri a mijloacelor epice. De asemenea, incendiul muzeului este evocat printr-o paletă de pregnante efecte coloristice.

Doriința autorului era ca prin acest roman să-și fi depășit o fază pur narativă a epiceii sale. „Ceea ce mă interesa, spune el, era adîncirea investigației psihologice“. Și într-adevăr, elementul faptic preponderent

pină acum, e, neîndoios, în „Trubendal“, mai susținut de sondajul psihologic. Eroul principal al cărții e un tip care acuză grave tare nevrotice, consecințe ale unei încărcate moșteniri. Apăsarea pe pedala clinică sărăcește parțial substanța psihologică a cărții. Totuși „Trubendal“ merita, indiscutabil, retipărirea. Calităților enunțate pină aici se cuvine a le mai fi adăugată una. Cartea respiră un elevat — dar nu abstract — aer de intelectualitate, generat de întinsele cunoștințe ale prozatorului în domeniul plastic: cunoștințe vădite și în romanul ulterior „Tinerețea unui artist“, înserate necesar, organic în țesătura romanului. E aici și mobilul care conferă muzeului o prezență vie și dimensiunile unui adevărat personaj.

1. dunajecz

zoltán franyó „meridianele liricii“ *)



La editura „Europa“ din Budapesta a apărut recent volumul „Meridianele liricii“. Această antologie a poeziei poartă amprenta unui singur tălmăcitor, ceea ce face ca lucrarea să fie unitară, scoțind în evidență — încăodată — măiestria octogenaarului Zoltán Franyó.

Cuceririle lui Zoltán Franyó ca tălmăcitor sînt mari, intrucît în actualul său volum jubiliar — cel deal 50-lea — el a reușit să transpună în limba maghiară poeme din 42 de literaturi: din Europa, America de Nord, America Centrală, America de Sud, Asia și Africa, — de la pri-

mele poezii populare chineze, pină la versurile moderne ale celei mai tinere poate din volum: Ana Blandiana.

Cert este că în urma victoriei repute de către Franyó asupra formei și conținutului original, redat cu fidelitate și măiestrie în limba lui Petőfi și Illyés, cîștigul literaturii maghiare nu este neînsemnat.

Ne interesează, firește, în mod deosebit prezența impresionantă a liricii românești în volum. Constatăm cu vie satisfacție și justificată mîndrie, că printre cei 223 de autori cu 561 de poezii, întîlnim 36 de poeți români cu 74 de poezii. De aproape jumătate de secol Zoltán Franyó împărtășește cititorilor maghiari și germani nestematele liricii române. Dar Franyó Zoltán a tradus în limba maghiară și proză: romanul „Descult“ de Zaharia Stancu precum și drama istorică „Bălcescu“ de Camil Petrescu. Volumul de care ne ocupăm cuprinde poezii de Mihail Eminescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Alexandru Macedonski, Ștefan O Iosif., Lucian Blaga, George Bacovia, Emil Isac, Ion Pillat, Ion Vinea, Ior Barbu, George Călinescu

*) Ed. Europa — Budapesta, 1968

și Adrian Maniu, dintre marii dispăruți ai liricii române.

Dintre poezii români contemporani mai sînt prezenți în volum: A. E. Baconsky, Maria Banuș, Ion Bănușă, Mihai Beniuc, Geo Bogza, Demostene Botez, Victor Efitimiu, Radu Boureanu, Nina Cassian, Ana Blandiana, Șt. August-Doinaș, Anghel Dumbrăveanu, Emil Giurgiuca, Ion Horea, Eugen Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Alexandru Philippide, Veronica Porumbacu, Alexandru Jebeleanu, Aurel Rău, Marin Sorescu și Tiberiu Utan, — iar din lirica germană și sîrbă din România poeți ca: Franz Liebhard și Vladimir Cioikov.

Fără să avem pretenția ca „Meridianele liricii” să includă o antologie exhaustivă a liricii române, totuși considerăm o deficiență a cărții că s-a omis din ea lirica onora dintre cei mai de seamă poeți ai literaturii române, ca: Vasile Alecsandri, dintre clasici, Nicolae Labiș și Nichita Stănescu dintre contemporani. Este de altfel — după părerea noastră — unica lacună a cărții lui Zoltán Franyó. Din Eminescu, Franyó Zoltán a ales bucăți reprezentative: „Luceafărul”, „Împărat și proletar”, „Scrisoarea V”, „Mai am un singur dor”, „Venere și Madona”,

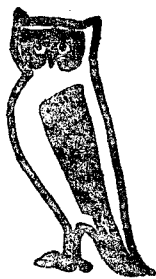
„Junii corupți”, „Mortua est” și altele.

În prealabil, Franyó a studiat temeinic, timp îndelungat — la Academia Republicii Socialiste România — manuscrisele originale ale lui Eminescu, pentru a se familiariza cît mai mult cu atmosfera lor intimă, spre a-și însuși cît mai desăvirșit fondul și forma versificării eminesciene. Așa dar nu ne miră cîtuși de puțin faptul că traduceri fidele și cizelării pline de măiestrie artistică a versiunii maghiare a „Luceafărului”, Franyó i-a închinat nici mai mult nici mai puțin decît un deceniu de muncă perseverentă. Eugen Jebeleanu este reprezentat prin „Surisul Hiroșimei”, iar Radu Boureanu prin „Ad uxorem”, poezie plină de landrețe și gingășie.

Respectînd întocmai în „Meridianele liricii” — nu numai metrica, rima și ritmul, dar și timbrul muzical specific poezilor tîlmăciți, cartea constituie, datorită tîlmăcirilor, o dezmințire categorică a falsului crez potrivit căruia traducătorul trebuie să fie — neapărat — și trădătorul textului original. Volumul constituie, fără îndoială, o nouă treaptă în ascensiunea neobositului octogenar, veșnic tîndr, Zoltán Franyó.

george timeu

grigore albu-gral
„carte de vizită“*)



În contextul liricii tinere de azi, poezia lui Grigore Albu-Gral are valoare de excepție. Aceasta, poate pentru că refuză obscuritatea voită,

evitînd chiar și pe cea „necesară”, pentru că nu e tentat de libertatea abuzivă a versului necanonic, liber (prea liber la unii). Nu-l seduce nici metafora deliberat surprinzătoare, șocantă, iar teribilismele îi sînt străine.

Și poate e ceva reconfortant în această disciplină a rigorii formale. Albu-Gral nu numai că e un adept — constant, deocamdată, al rimei, al fluidității versului, dar cultivă chiar formele fixe: sonet, rondel, chiar și glossă. Virtuozitățile prozodice formale — pe care în treacăt fie spus am vrea să le vedem și la unii șefi de școală modernă de pe la noi, precum și facila alunecare a versu-

*) Ed. Tineretului, 1968

lui, poate lăsa impresia unei oarecari desuetudini — și asta nu numai din cauza contextului liricii contemporane. Există în acest volum o anume plăcere a compunerii abile ce orientează atenția cititorului pe suprafețele fără asperități ale versului.

Acest poet cu gust pentru caligrafia prozodică face, printre altele, tentativa formulării unei arte poetice. De pildă, în „Aroașul de pe faleză“: ipostaza poetului este aceea a unui contemplativ, melancolic, solitar, neîntrind în „al apelor necuprins“, dar rivnindu-le în taină. Însă, în același timp el, poetul este cel care depune mărturie despre „mărețele fapte de zi“. Deci poetul nu e implicat direct în aventura existențială — ceea ce se observă de altfel în toț volumul — trăind-o însă afectiv și intelectual — ceea ce nu se prea vede întotdeauna. Și „Imn“ e într-un fel o artă poetică, vizînd creația, spre deosebire de cea de mai sus, avînd în centrul ei creatorul: *Din tot ce am păstrat în amintire / Și tot ce mai aflu după aceea, / Mi-am rotunjit neconținut ideea / În sferele gîndirii și-n rostire*. Dificultatea începe atunci cînd se încearcă respectarea integrală a tuturor elementelor raționamentului. Experiența se traduce la Gr. Albu-Gral prin amintiri, melancolice reverii și se prelungește în sensul celălalt printr-o continuă sete de spații necuprinse și chemări lansate „pe-ntînderi mari de ape / Parc-ar chema la tîhnă depărtarea“. Poetul e „Farul lucid pe întînderi mari de ape“, animat de nobile sentimente umane.

Deși de obicei versul spune totul, acest miraj fascinant al spațiului înfinit rivnit de vis, dar necuprins în fapt, deschide „Cărții de vizită“ sugestii de universalitate. Din păcate, însă, atenția excesivă pentru formă închide adesea poezia între propriile ei limite reducînd-o la o versificație fără substanță. Ideea, dezbaterea de elevație, dezertarea necesară de la concretul nepoetic sînt absente și ele adesea. S-ar fi cerut, de asemenea, mai multă complexitate, altfel poezia se oprește la sentimente, stări co-

mune și adevăruri știute. Poezia aceasta nu se zămislește din drame afective sau intelectuale, ci mai mult din aproximații retrospective cu tentă melancolică. Tristețea nu e copleșitoare și găsim mai curînd amprente esenieniene încă insuficient șterse ca în „Mama“, „Ploaia“. Dar pentru că am ajuns la ecouri, iată cîteva: eminescianism cantabil în „Momente sacre“, ca să nu mai vorbim de „Glossa pronominală“ ce amintește de clasică „Glossă“ nu numai formal. Am recunoscut și răsfrîngerii din poezia clasică chineză (!), evident prin intermediul transpunerilor aproximative ale lui Eusebiu Camilar (tehnică uniformă și egalizatoare a versului ce a putut reduce pe toți poeții clasici chinezi la unul singur: Eusebiu Camilar). Iată un exemplu de contaminare pe care ni-l oferă „Păunii“. Există în poezia chineză clasică un poem anonim celebru, „Păunul zboară spre miază-zi“, apărut în perioada dinastiei Han, deci înaintea secolului III e.n., în care e vorba despre dragostea tragică a doi tineri: el — soțul, a plecat, iar soția, deși harnică, bună gospodină, inteligentă și supusă este persecutată și apoi gonită de soacră. În final cei doi se vor sinucide. Interesant este simbolul tainic al „păunului“, sugerînd discret multiple semnificații. Și revenind apoi la „Păunii“ lui Grigore Albu-Gral se poate observa că asemănările sînt bizare, ca să nu spunem suspecte.

Punîndu-ne întrebarea: are acest volum un profil anume, anunțînd un destin poetic de individualitate și de ce nu, de unicitate? Ne îngăduim să cităm aici din „Cuvîntul înainte“ semnat de Zoe Dumitrescu-Buşulenga: „Universul poetic al lui Grigore Albu începe să se definească încă din acest mînunchi de *încercări scriitoricești*“ (sublinierile ne aparțin). Subscriem la această opinie și mai credem că poetul nu s-a desprins încă de tutelele ilustre, că ar trebui o mai decisă traversare a temelor, a ideilor grave, de complexitate, care ar conferi poeziei sale încărcătura necesară.

gh. anca

ștefan dima
„integrare în vis“



Se poate spune, nuanțind, că Ștefan Dima este nu atât un poet cât un... scriitor de poezie, autorul, într-un dublu interval, al volumului „Integrare în vis“: „Lumini în interior“ (1929—1934) și „Inedite“ (1935—1965). Primele versuri din „Inviere“: „Logodnei tale cu vestala elegiilor lunii / Darul meu e un inel purtat de moartea lumii“ — ar fi deci scrise la 26 de ani, iar poezia „Minerii deschid substanța“ după 36 de ani; perioadă în urma căreia, prin tipărirea și, parțial, retipărirea lor, citeva zeci de poezii ar avea destinația de a edifica în absolut pe cine le citește... Fără a reedita, grație laconismului, cazul apariției operei lirice a celui care ne-a lăsat „Ora fîntinilor“, Ștefan Dima „revine“ reflexiv, intelectualist. Și, nemeșteșugit, chiar dacă scrie despre „ecouri de înhumări viitoare“ („Idee răstignită“), toamna, „durere de curînd“ („Sîngele toamnei“), „trezirea mea, a ta și a tuturor pe lângă prietenia unui gînd cu orele și anii“ („Tărîmul cu moarte“), „copilul fîntinilor cu azur“ („Intuiție“), „Fragedă lumină cu demiurg pe drumuri / În gîndul făpturii călare“ („Fenomen înscris“).

Titlul volumului, „Lumini în interior“, duce cu gîndul la „Iluminațiuni“. Temele au chemări expresioniste. Elipticismul se întilnește cu forme de inspirație „integrare în vis“, disparate, vag onirico-romantice. Dar, fie și o aspirație spre Valéry, nu-l reprezintă pe Ștefan Dima (poezia „Privire în interior“ citează

în motto pe autorul „Cimitirului marin“). El este, mai de grabă, un simbolist întirziat: „Aci e o pasăre asasinată de raze, / În zori obișnuia să cînte lui Dumnezeu, / Păstrați în tristețea voastră imaginea ei, ca-ntr-un sfîntit muzeu / Și-nngenuncheați cu mine lângă roua din oaze“ („Privire în interior“).

Un număr dat de stări și elemente, insistența asupra unor cuvinte („lunii, „gîndului“, visului“), cultivarea disproporționată a comparației — în alcătuirea unei poezii reci adesea, tocmai din eforturile de exteriorizare, încercate pe distanța de la pseudoincifrare la retorism, îi sînt caracteristice. Sînt însă, în „Lumini în interior“, pasaje revelatoare pentru atmosfera literară a epocii în care au fost scrise, în sensul că procură lectorului o mijlocire între el și panorama literelor vremii. Semnatarul prefeței, D. Petrescu, lansează chiar apropieri de marii poeți ai scrisului interbelic, pentru a constata în final că: „ineditele lui Ștefan Dima sînt mai interesante prin varietatea peisajelor sufletești surprinse, prin registrul afectiv mai bogat decît Luminile în interior“, ceea ce nu ni se pare concludent.

Adevărat, în „Inedite“, poetul comunică sentimente comune mai diverse și mai cum se spune, generoase; acestea, din păcate, de multe ori micșorează suma virtuților literare sesizabile în „Lumini în interior“, din care transcriem: „Un zeu egiptean, te-ascultă din ziduri și lut. / De cînd mi-a amurgit ivirea sub hlamidă, / Aud sîngele trupului trecînd piramidă / Și moartea creatoare sub luminatul scut“ (Intuiție). „Încercuită undă de cearcănul lunii, / De ce-ai ascuns narcis în vădire de brumă / Și-i faci cunună din trandafiri de spumă / Cînd din grădini marine azvirli singe furtunii?“ („Creștere“).

În „Inedite“, sintaxa, și numai sintaxa de „îmn“ se asociază cu tentațiile erotice abstractizate: „Cunoști tu stelele / Care s-au împrietenit cu Omul?“ („Săgeată în timp“): „Te simt mereu ca imaginea / Cînd versurile se aud“ („Lumi-

*) E.P.L., 1968

nă"); „Și poezia atât de curată, /
Printre gândurile noastre! / Pasiu-
nea zidirii / Să ne găsească măsu-
rînd splendoarea / Pînă la starea ne-
muritoare“ („Starea nemuritoare“).

sanda radian



mircea ciobanu
„patimile“ *)



Al doilea volum de versuri al lui Mircea Ciobanu este, incontestabil, un volum de maturitate poetică. Sursele semnalate anterior, începînd cu Valéry și continuînd cu Ion Barbu și Vinea, indică o anumite structură lirică, aleasă deliberat prin înrudirea sufletească a scriitorului cu arta unor autori degustați cu rafinată plăcere și profund asimilați. Dezvoltarea tradiției ermetice apare ca un fenomen destul de frecvent la o serie de creatori contemporani fie mai vîrstnici ca Ștefan Augustin Doinaș, fie mai tineri ca Nichita Stănescu și Ilie Constantin, constituind o reacție față de tendințe retorice și fluvial romantice. Nu este vorba, desigur, de o revenire la o școală estetizantă antebelică, pe care de altfel prof. Șerban Cioculescu o socotea depășită încă în 1942 ci, așa cum arăta d-sa în studiul „O privire asupra poeziei noastre ermetice“, de o serie de trăsături specifice liricei moderne: „În locul peisajului exterior și al descripției obiective, poezia modernă propune impresii spirituale; în locul anecdotei, momente sufletești ale duratei subiective, în locul sentimentelor gradate după normele procesive ale retoricii, stări morale discontinue“. ¹⁾

*) Ed. Tineretului, 1968

¹⁾ Șerban Cioculescu: „Aspecte lirice contemporane“, 1942, p. 5

„Integrare în vis“ este o carte în-
deajuns de tînără („Lumini în inter-
rior“) și în același timp de un idea-
lism al abstractului aplicat subiecte-
lor de imn („Inedite“).

În „Patimile“ nu întîlnim meditația lirico-filozofică asupra societății, nici crezul unei generații. Poetul urmărește cu existențială interiorizare manifestări ale omului tributar și prizonier condiției sale. Senzațiile și sentimentele sînt definite cu o luciditate care conține efortul poetului de constrîngere asupra lui însuși, fixînd momentul cu tonul constatării detașate, impersonale. Frîna lucidității presează asupra spontaneiității simțirii dînd un concentrat de o rece, metalică intensitate, de o incandescență luminoasă dar astrală, din care valul de foc nu încălzește, lăsîndu-ne doar alba-i strălucire. De pildă interogațiile zbuciumate din „Impresurat“ se temperează prin coloritul ultimului vers al strofei a doua, durerea cîștigînd în calm, în elevație și nu în contorsionare. „Voi sîngera sub săbii din ce parte? / aici voi sta ori dincolo-n genuchi? / invazia durerii din ce unghi / va duce-n sînge albe vești de moarte?“ Există în estetica lui Mircea Ciobanu acel baudelairian „Je hais le mouvement qui déplace les lignes“, care-l împinge spre statuar. Vibrația se naște tocmai din apăsarea pedalei pe un acord pînă la stingerea completă a sunetului. Marea siguranță în minuirea tropicilor, a simbolurilor și figurilor stilistice, a topiceii și punctuației realizează un corp poetic unitar și compact de o construcție fără cusur. Căutările, lăsate în urmă sau efectuate în laborator, nu se mai disting, arhitectura poemelor ivindu-se deodată masivă și fără vreo breșă a posibilelor schimbări. Armonia liniilor, geometria perfectă este în acelaș timp mijloc de expresie și aspirație spre echilibru interior. Tumul-

tul se supune concentrării și coer-
 -cienței formei, iar aceasta impune o
 disciplinare, o sublimare în esențe
 a simțirii. Ciclurile ne sugerează, în
 mare parte, prin titlurile lor, aștep-
 -tarea unei cotituri, a unui eveni-
 -ment hotărîtor, a unui final: „Ase-
 -diu la mal“, „Suită pentru ieșirea
 -din noapte“, „Patimile“. Dorința de
 puritate, de zbor, de planare liberă
 în univers duce la repudierea în-
 -lănțuirii de sol, la „fuga de cerc“ în
 favoarea liniei drepte fără ocol, la
 scuturarea tiraniei memoriei („Zonă“,
 „Chip“, „Fuga de cerc“, „Peisaj“).
 De multe ori, din pricina năzuinței
 de dezlegare, elementele naturii în-
 -conjurătoare își pierd proprietățile,
 se contopesc în aceeași humă din
 care este alcătuită lumea acapara-
 -toare. Marea apare nu o dată ca
 „un val de lut lichid“ („Chip“) iar
 „sitarii sorb pe locul mării lut“ („Pe
 -locul mării“). În „Cîntec“, însă, spi-
 -ritul reușește să scape de capcanele
 în care este prins trupul și să lupte

cu hăituitoarii săi. Se sugerează, cum
 subliniază și ultimul ciclu ce dă și
 titlul volumului, calvarul uman și
 setea sa inextingibilă spre eliberare
 și plenitudine spirituală. Simbolul
 treptelor, al scării, se înscrie firesc
 în imagistica poetului alături de
 zbor. Vizualul, mai curînd al forme-
 -lor decît al culorilor, predomină îm-
 -bogățit de jocul perspectivei. Este
 impresionantă de exemplu silueta
 sculpturală a femeii din „Orașul
 aflat“: „Și la porți căzute, dinspre
 cîmp / s-a oprit femeia, stîlp de
 sare; / șoldul preasuit deschide
 strîmb / pasul vinovat de nemîș-
 -care. // Sîinii tăi se-ngroapă-n curs
 nisip / li se varsă-n dulce scobitură /
 De aproape mai fără de chip / de
 departe mai fără statură.“ De o ma-
 -culină sensibilitate și precizie în sur-
 -prinderea mișcărilor sufletești, stăpî-
 -nînd o tehnică elegantă și neșovăi-
 -toare, Mircea Ciobanu anunță o tra-
 -ietorie poetică de certă valoare.

h. zalis

nicolae mărgeanu
 „la ciuta,
 într-o vară“ *)



Ociu, cade răpus. Portretul lui, su-
 -mar și schematic, ar afecta serios
 povestirea dacă autorul n-ar dispune
 de calități reale de narator și de o
 bună tehnică a relatării. Așa, chiar
 dacă silueta lui Matei, firavă și ba-
 -nală, reține prea puțin atenția, cursi-
 -vitatea întâmplărilor stîrnește inte-
 -resul fiindcă implică un dozaj inte-
 -ligent al factorului spectacular în
 situații-limită.

„Sîngele negru“ amplifică în ra-
 -port cu proza amintită mai înainte
 convenționalul unor întâmplări din
 aceiași ani întunecați.

Din păcate nuvela nu aduce nimic

nou față de altele, asemănătoare, în-
 -spirate de tema respingerii fascis-
 -mului. „Inspirația“ și „Delfinul“ de-
 -notă în ce direcții s-ar putea extin-
 -de îndeminarea scriitorului dacă a-
 -cesta ar dori să-și exerseze mijloa-
 -cele epice. Ambele schițe ni-l arată
 disponibil pentru genul scurt, cu în-
 -sușiri evidente ce se numesc simțul
 poantei, concizie, ritm și firesc al
 dialogului, strunirea sentimentalității

*) Ed. Tineretului, 1968

ții. Din restul volumului se desprind două nuvele mai întinse: „Androne și ceilalți” și „La Ciuta, într-o vară”.

Dacă prima este o încercare ratată (cred că din pricina unor tentații reportericești) de a prinde reacții psihologice „din mers”, comunicând totodată comportamente dictate de maturizarea unor conștiințe (Androne, de pildă) față de altele, încă necristalizate sau în curs de afirmare, nuvela care dă și titlul cărții este de-a dreptul remarcabilă.

Ceea ce pare surprinzător după încheierea lecturii ține de faptul că „La Ciuta, într-o vară” prezintă o epocă pe care N. Mărgeanu o cunoaște doar din cele ce i-au spus alții mai vârstnici despre ea. Și totuși, reconstituirea atmosferei anilor 1918—1919, ca icoană a unei anumite ambianțe, îmi pare excelentă. Se simte, fără nici o îndoială, că povestitorul e legat intim de peisajul bănațean, că are o reprezentare profundă a vieții acelor gospodării în care filtreau pe lângă vise achizitive și porniri senzuale fruste. Datorită acestor reprezentări exacte, el este oricând în măsură să le scrie istoria și să o facă cu fiorul de poezie tragică detectabil în fiecare rînd al evocării sale. Iluziile lui Mihai, calfa morarului Hugo Wolff, cu a cărui fiică, Ana, speră să se însoare, tăi-

nutele lor întâlniri în podul grajdului, apoi brusc, dezamăgirea când Mihai descoperă că Ana e ușuratăcă, bătută pe care i-o administrează, urmată de izgonirea lui de către morar — iată o succesiune de detalii încorporate într-o urzeală epică amintind de pana lui Slavici.

Nu cred că pomenind aici o astfel de ascendență literată greșesc față de originalitatea lui Mărgeanu. Aceasta e foarte personal cînd definește cadrul acțiunii și îl umple cu mișcarea plină de impulsuri vitale ale personajelor (Iliuț, bunăoară, deși apariție fugitivă, e memorabil și el, căci denotă o pată de lumină și puritate în cercul unor existențe conduse numai de nevoia căpătuirii și a impulsurilor fiziologice). Mărgeanu e personal și cînd evocă foșnetul copacilor din marginea ogrăzii, parfumul finului cosit, sau tihna unei amiezi caniculare. Dar dacă l-am pomenit pe Slavici (am putea tot atît de bine să-l numim și pe Rebreanu din nuvelele sale), am făcut-o numai spre a lămuri în ce capitol de impresii ne încadrăm cînd ducem pînă la capăt lectura acestei proze rotunde și vrem, drept încheiere, să-i evidențiem seriozitatea construcției, puterea de a urma o tradiție în direcția viziunii și a trăirii realului.

veronica porumbacu

■
cătălin ciolca
„versuri“ *)



Versurile, doar cu zgîrcenie publicate înaintea stringerii lor în volum, se înscriu printre debuturile care nu anunță ci confirmă un poet greu

x) E.P.L., 1968

incadrabil în vreo „zonă de influență”. În primul rînd, în ciuda auto-definirii din prima poezie, intitulată ostentativ „Artă romantică”, Cătălin Ciolca mi se pare un... anti-romantic. Cuvintele sale, aidoma fetelor „cu mijlocul foarte subțire”, cu „trupul lor năformat / și dornic de dragoste” ne introduc totuși într-un univers cotidian, irizat de acea lumină modernă care transfigurează tocmai obișnuitul. De altfel, atitudinea, postura sa e fundamental opusă conștiinței de sine, dacă nu dureros, în orice caz ritos clamate, a romanticului. Ciolca e dintre puținii poeți care afirmă expressis verbis: „Nu am ceea ce îndeobște se cheamă

chemare, / ci numai un neînsemnat meșteșug / de a pune vorbele cap la cap — *versuri fericit dezmințite de volumul în discuție, dar nu mai puțin semnificative unui temperament. Ciolca e născut în Bărăgan, dar din toată Cîmpia Dunării, păstrează în amintire doar casa bunicii, în care jinduia totdeauna sfîrșitul basmelor, doar nopțile de vară, calde și scurte, în care „delirul greierilor nu contenea în lan“, și amintirea acelei ape „cuminți și subțiri a Ialomiței“ din care s-ar fi ivit și el, cu „lumina de-nserare“ pe față. Geografia sa electivă e peisajul moldav, cu „Dealurile Iașului“, „Dealuri negre, dealuri galbene, dealuri verzi“, în fîntînile cărora „izvorise nemaivăzuita primăvară“ cu „clopotnița bisericii Sf. Haralambie, jumătate spulberată / de bombă, jumătate — casa bunicilor unei fetișcane / cu ochi cîntători“, cu „statuia călare, în memoria unei glorioase divizii / din primul război, pe maidanul imens, cultivat cu cartofi“, cu „Țicăul cu vechile-i uliți și case do-moale, și cu umbrele... / ...s-a făcut drum de sanie... Vină, bădiță Mihai...“ Sînt, e drept, cîteva motive romantice (mai precis, simboliste) care trec prin poezia sa. La cursa de înot, tînărul se aruncă fără să cunoască mișcările care țin trupul la suprafață, în apă, și e foarte puțin sigur că se va putea apropia, altfel decît înnecat, de „marele, fericitul oraș nevăzut“; corăbiile cu toate pinzele umflate „au ridicat ancora în zori, spre a se scufunda pe drum“ cu toți „bărboșii lor căpitani“. Dar modul în care circulă aceste motive prin poezia lui Ciolca nu e, repet, cel romantic. Portul însuși al poetului e „cu coatele roase“, adăpostul pe care și-l caută în ceață „doar o învelitoare ca să pot dormi unde m-apucă noaptea, / într-un camion pe drumul cel mare / ori lîngă statuia ecvestră din mijlocul orașu-*

lui“. Nerăbdarea feciorelnică a vrăbiilor, „fata mătăsoasă, / transparentă și sunătoare ca un diapazon“, voioasă „ca primul nechezat al anotimpului / cel nou, cînd coamele cailor / sînt la fel de voioase ca vîntul“, *curcubeul de după furtună, ridicat „din capătul străzii aceleia la cer urcătoare“, și care „va flutura un cîntec / multicolor ca steagul de nuntă“; în fine „pelerinul desculț“ de departe sosit înaintea pădurilor, aduce aminte mai puțin de Macedonski, cît de Rilke. Ceva diafan, străveziu, îl apropie de copilul care crește printre „casele vopsite în albastru / sau roz“, care, izbindu-se, îl fac să tresară și s-asculte „ca un iepure în pădure, cînd cade vreo frunză / ori se rupe o creangă în vînt“, pe liricul înfiorat de căderea frunzelor („Dacă ai auzit vreodată o singură / frunză căzînd, / cînd încă nu-i toamnă deplină / cînd nici măcar nu e vînt“), de poetul austriac dornic să afle „ce vrea vîntul cu Sine, / cit n-a foșnit încă-n mesteceni“. Dincolo de această transparență, din care Cătălin Ciolca a năpîrlit ca dintr-o vîrstă revolută, se profilează un poet sensibil la drama „oamenilor care mor singuri“, „zbătîndu-se ca niște pești pe uscat“, în singurații care „trimit din concediu ilustrate / rudelor și cunoștințelor de pretutindeni, / cu un text sobru / și alese să se potrivească fiecăruia“, despre oamenii care, în tren, „intră ușor în vorbă despre orice, / căci în general se gîndesc foarte puțin / la ei înșiși“, și care se alege de cele mai multe ori „cu blestemele proprietarului / fără a le merita /, fiindcă nu sînt oameni răi / sînt oameni singuri“, se degajă de fapt, printre rînduri, acea aspirație spre comunicarea cu semenii, sugerată poate și prin coroanele apropiate ale arborilor de pe frumoasa copertă semnată de István Vigh.*

g. vlăduțeseu

■
**ion banu
„sensuri universale
și diferențe specifice
în filozofia
orientului antic“ ***



Din păcate, preocupările pentru filozofia Orientului antic nu au la noi istorie prea îndelungată. Scurtă fiind, ea numără și puțini slujitori și puține înfăptuiri. Dar dintre acestea, câteva au supraviețuit datei apariției pentru a se impune prestigios în bibliografia de specialitate. Așa, îndeosebi, lucrările lui Mircea Eliade („Problematika filozofiei indiene“ 1939, „Introducere în filozofia Sâmkhya“ 1930, Yoga. „Essai sur les origines de la mystique indienne“ 1936 ș.a.) sau cele scrise de luminatul cărturar Aram Frenkian („Purrușa — Gayomard — Antihropos — 1943). „L’Orient et les origines de l’idéalisme subjectif dans la pensée européenne“ 1946, „Scepticismul grec și filozofia indiană“ 1957).

Iar, de curind, printr-o temeinică cercetare a Sensurilor universale și diferențelor specifice în filozofia Orientului antic (vol. I), profesorul Ion Banu ivește noi dimensiuni ale gândirii vechilor mesopotamieni, egipteni și chinezi. Proiectată în două volume, cartea în cauză, așa cum ne-o recomandă primul ei tom, se propune printre cele mai reprezentative scrieri privitoare la Orientul antic. Lucrarea însă, avertizează autorul, „nu este scrisă prin prisma sinologiei, asiologiei, indialogiei, egiptologiei etc. Ea nu e condusă de criteriile care dirijează de obicei pe arheolog sau pe filolog, ci de criteriile proprii istoriologiei“ (p. 10). Ceea ce înseamnă că în cursul cercetării și elaborării nu s-a avut în vedere reconstituirea monografică a

filozofiilor orientale, ci introducerea la principii de universală acțiune în geneza și evoluția fenomenului filozofic. Altfel spus, nu perspectivă istoriografică, de „reconstrucție... a procesului săvârșit“ (p. 7), ci finalitatea istoriologică i-a condus autorului explorările în universul gândirii orientale. Așa concepută, cartea se vrea o cercetare delibarat istoriologică, gândită a fi un sistem de premise care să permită desprinderea unor valori cu demnitate universală. Mai mult, tinde cu osebire „să investigheze drumul constituirii istoriologiei generale a filozofiei...“

„Dar, adesea, previne I. Banu, ea depășește acest cadru și dă o informație ceva mai largă, mergind astfel în întimpinarea acelor care doresc să afle despre filozofia orientală veche mai mult decât ar fi fost necesar din punctul de vedere al istoriologiei filozofiei“ (p. 10). Faptul ca atare ar putea fi echivalat cu o inconsecvență, dacă autorul n-ar fi avut grijă de a subordona materia cărții, idei mari care o animă și informează. Autorul, prin sporirea cantității de informație, nu-și păgubește demonstrația, ba dimpotrivă îi dă un temel în plus și acoperire în fapte.

Evidența acestei constatări se impune la fiecare pas: și cu prilejul analizei foarte originale a moașului de producție asiatic („tributar“), dar și cu cel al cercetării din perspectiva istoriologică a filozofiilor vechi mesopotamiană, egipteană, chineză. Preocupat de descifrarea specificului determinismului social al filozofiei orientale — autorul își deschide cartea cu o întinsă investigație în cîmpul deschis în ultimii ani atitor discuții, al formațiunii sociale „tributare“. Obiectînd împotriva celor care „nu izbutesc, pur și simplu, să se smulgă din cadrul fix al celor cinci orînduirii economice“ (v. 16), autorul se statornicește în încheierea bine întemeiată, că admiterea unui al 6-lea tip de formațiune socială reflectînd adecvat o anumite realitate istorică „ne va permite să înțelegem istoria anumitor societăți în mod mai adec-

*) Ed. Științifică, 1967

vat decît ne permiteau formulele de comunitate primitivă, sclavagism și feudalism”.

Numai astfel, continuă I. Banu, „reconsiderînd — în lumina faptelor și a tuturor textelor clasicilor marxism-leninismului asupra modurilor de producție — schema tradițională: comună primitivă — sclavagism — feudalism — și făcînd-o mai suplă, vom aduce probabil servicii atît capacității de influență teoretică a marxismului cît și cercetării istorice aplicate” (p. 36). *Ajutînd la fixarea cadrului social și la desvăluirea specificului filozofilor orientale, cercetarea modului de producție asiatic nu apare în economia cărții ca analiză de simplă și în istorie socială, ci funcționează ca un organon în desfășurarea demonstrațiilor istoriologice privitoare la modul de înțelegere a „manifestărilor de conștiință socială” (p. 43). Astfel, autorul pune în firească legătură „ideea de unitate cosmică” a vechilor sumerieni și „caracterul comunitar al existenței sociale a omului, chiar înainte de apariția exploatării de tip tributar”. Faptul pare întru totul îndreptățit, deoarece „comunitatea sătească străveche, încă în timpul în care statul nu se constituise încă, a modelat congenital în așa mod psihologia membrilor săi, încît ei să nu poată privi spre orizonturile cosmice altfel decît prin prisma stării de spirit a aceluia care face parte dintr-un tot social legat ca o familie, care beneficiază de buna funcționare a acestuia și suferă de accidentele ce survin în viața colectivă” (p. 48). *Cu apariția și generalizarea orînduirii bazate pe exploatarea comunităților sătești și a sclavilor, vechile reprezentări de unitate și interdependență, continuă I. Banu, au dobîndit o funcție nouă, anume: „ideea primitivă confuză a unității cosmice ... capătă ca atribut indispensabil stabilitatea statului și autoritatea monarhului, dobîndind astfel și o funcție politică” (p. 54). Urmărind desvăluirea modului specific începuturilor, de funcționare a determinismului social, I. Banu dezvoltă analize dintre cele mai adec-**

vate. Meritul autorului e cu atît mai mare, cu cît cele mai greu de invins dificultăți în reconstituirea istorică și în interpretare sînt cele ridicade de cercetarea proto-filozofilor. În cazul acestora, istoriografului i se impune o știință desăvîrșită a faptelor, puțină analitică și de sinteză, dar și sensibilitate, o sensibilitate nu deosebită prea mult de acea deprindere a pictorului de a deosebi nenumărate nuanțe, acolo unde oricine altcineva nu ar vedea decît aceeași culoare. Atent la nuanțe, autorul ne dezvăluie un univers nou și ne conduce prin istoria veche a unor filozofii atît de bogate, dar atît de puțin cunoscute totuși.

Luînd în seamă aproape toate documentele, filozofic semnificative, I. Banu zăbovește cu răbdarea căutătorului de aur în nisipul rîurilor de munte, la fiecare în parte, spre a-i desprinde ceea ce îi apare a avea (și a fi avut istoricește) importanță în cristalizarea filozofiei. Așa, autorul întîrzie cu profit asupra vechiului „Emima Eliș” (cosmogonie sumeriană) ca și asupra „îmnelui către Amon-Ra”, sau „Cărții Morților”, a „Inscripției Șoboka”, etc. (Egipt) sau asupra cărților vechi chinezești I. dzing, In fu dzing ș.a. Urmărind desprinderea unor sensuri filozofice, autorul nu supralicitează însă, ci efectuează analize aflate mereu sub auspiciile istorismului. I. Banu arată cu dreptate că ar fi greu să vorbim de la început de o gîndire filozofică. Dar numai privită static, de pildă, „teza mesopotamiană a apei apare ca idee PRE — filozofică (nefilozofică).” Privită dinamic, însă „ea apare ca idee nemijlocit pre-FILOZOFICĂ inclusă în istoria filozofiei” (p. 63). Astfel, istorismul își desvăluie marile sale virtuți în exegeza istorică filozofică, întrucît nu doar ne ajută la judecarea unui fapt în contextul său, dar determină angajarea sa într-un proces. Așa, se evită totodată discontinuismul absolut, implicat de ruperea unui eveniment de altele, dar și continuismul absolut, un relativism care se refuză oricărei statorniciri și refuză puțința oricărei judecăți de valoare.

In acelaș timp, cu grija pentru a evita fie mitizarea fie modernizarea, I. Banu mai ferește exegeza și de unilateralismul dogmatic, ispitit să asimileze grosso-modo orice concepție idealistă, neadevărului. De pildă, cu prilejul cercetării „Inscripției Șoboka“, una dintre cele mai dense din toată cartea, remarcându-i „idealismul mistic“, nu-i trece cu vederea însă anonimului autor al acestui interesant document filozofic elanul „spre abstractizare“ (p. 204). Acesta nu-i decît un singur exemplu alături de multe altele. Ceea ce-i însă revelator, este principiul care-i conduce astfel exegeza încît o așează între fruntariile dreptei măsuri. Altfel, cartea ar fi devenit o istorie a materialismului sub titlul generic de Filozofie a orientului antic. Ceea ce ar fi fost total păgubitor. Mai mult, I. Banu valorificînd un document filozofic fie el materialist sau idealist și din punctul de vedere al progresului conceptual, apasă pe încă o dimensiune a istoriei filozofiei, destul de ignorată, anume, autorul privește istoria filozofiei nu numai din punct de vedere material, ci și formal, adică o ia în seamă și

ca proces de constituire a conceptelor și nu doar a concepțiilor. Temei-nică în așezămintul ei faptic și eur-istic, lucrarea prof. I. Banu este din multe, foarte multe considerente, exemplară. Uneori însă în cursul analizei el își face ioc o anume tendință de desprindere prea netă a sensului filozofic de cadrul și nu numai cadrul dar, la urma urmelor, de izvorul mitic. De pildă, tema — să zicem — „originii unice a lucrurilor“ ca idee unificatoare, ne sugerează însuși modul mitic al întelegerii lumii, așa cum — pentru a lua un alt exemplu și de pe alte tărîmuri — cuplurile heraclitice lipsă-prisos și drumul în sus și drumul în jos determină gîndul să accepte și oarecari urme ale vechilor mituri ale originilor. Poate simple opțiuni, obiecțiile formulate nu se referă decît la analize disparate, pentru că principal, ca și în nenumărate alte cazuri, autorul — în această excelentă carte — valorifică măsurat încărcătura și sugestia mitică a primelor înfăptuiri filozofice, dar și caută cu finețe să desprindă noul, filozoficul așa dar.

constantin crișan

■

gh. bulgăr problemele limbii literare în concepția scriitorilor români*)



Gh. Bulgăr, diligentul, apreciatul filolog, cu o prezentă publicistică remarcabilă pare, din (ne)fericire, a face parte dintre acei cărturari care profesează o modestie funciară chiar și după ce au adus, editorial, probe valoroase de competență și autoritate. A-l felicita pentru o astfel de no-

bilă atitudine împrumutată, desigur, cercetătorului, publicistului, de către profesorul cu preocupări universitare atât de utile și generoase, înseamnă a saluta o prezentă, temperamentalmente vorbind — de ce să n-o recunoaștem? — tot mai rară azi. Există și dovezi, „laterale“ că avem dreptate; cărți valoroase ale lui Gh. Bulgăr ca aceasta — de pildă — pe care o prezentăm aici, de o maximă importanță pentru istoria literară, pentru filologie și pentru diacronica limbii noastre literare, au stîrnit ecouri neașteptat de reduse în perioadele noastre.

Dacă cineva ar vedea un ton ditirambic în rîndurile de mai înainte, am trimite cu respect la înțeleapta „precuvîntare“ a veneratului savant Perpessicius, care a felicitat în plus Editura didactică și pedagogică [pentru că] „a avut fericita inițiativă de a publica în bune condiții un volum

*) Ed. Didactică și Pedagogică, 1968

atit de necesar". Căci nimic mai adevărat, volumul se simțea absolut necesar pe terenul unei culturi ajunsă în stadiul felicitabil matur al catagrafiei, al judecării momentelor esențiale din diasistemul limbii literare, despre care toți vorbim, toți o folosim uitînd citeodată pe adevărații mari creatori ai ei — scriitorii noștri clasici și moderni. Acestora din urmă, inclusiv modeștilor dar nu mai puțin entuziaștilor și iluștrilor începători, Gh. Bulgăr le-a dedicat importanța lui „antologie”. Căci cartea lui Gh. Bulgăr este, în primul rînd, o antologie a cărei valoare depășește mult fruntariile genului prin studiu, prin cercetarea subsecventă atit în ce privește antologarea propriu-zisă (fapt de loc minor) cit și contribuțiile științifice originale într-un domeniu cercetat disparat, pe capitole diverse, dar niciodată condensat pînd acum într-un volum de sine stătător, dedicat integral problemei.

Excursul la care ne invită cercetătorul nu este doar o simplă inventariere necesară de nobile atitudini dovedite în cultivarea limbii de către scriitorii noștri. El este mai întîi o sinteză valoros judicativă a ceea ce înseamnă limba literară, ca instrument primordial al expresiei artistice și al însăși genezei stilului. Ceea ce reiese apoi din însuși titlul compactului studiu introductiv „Privire asupra evoluției ideilor despre limbă și stil în cultura română” este rînd pe rînd, concepția despre limbă, despre structura, despre căile de evoluție a acesteia, despre forma (formele) de utilizare vizate teoretic și apoi transpuse în mișcare sui generis de la Coresi pînd la Tudor Arghezi. Așadar, se peruce în acest studiu de la postulatul că limba a fost dintotdeauna, este, materia primordială a operei literare, datum pe care toți creatorii lumii l-au realizat din clipa utilizării, împrumutării cuvîntului în opera de artă, literară. Că aproape simultan cu acest moment se pot înregistra atitudini, viziuni, opinii a căror pondere și maturitate au fost — evident — în continuă devenire, nu rămîne nici o

îndoială. Aristot însuși, Horațiu s-au arătat preocupați de soarta limbii, a cuvîntului ca expresie literară și primele tipărituri ale lui Coresi mișunau de cuvîntul „a înțelege” pe care editorul „Evangheliarului” îl considera ca o condiție esențială a însăși muncii sale generoase de difuziune culturală.

Gh. Bulgăr înregistrează așadar primele momente, e adevărat, subteoretice, sub-științifice, modeste, în judecarea limbii de către cărturarii români, dar subliniază răspîndirea cărților acestor anteilumiști și impulsurile de continuare adresate viitorului. De altfel, salturile par incredibile: „Șincai — scrie Gh. Bulgăr — are un vocabular modern” și fraza exemplificatoare este cu adevărat convingătoare: „Afară de mahina cea electrică...” etc. Totuși, exegetul fără a transcende etapele, dar fără a fi robul amalgamului pitoresc, cel care tentează și deranjează finalmente într-o astfel de lucrare, operează, atit în studiul introductiv cit și în antologie, o selecție riguroasă care convinge și acoperă fenomenul.

Istoricul literar, filologul, cititorul, dornici să aprofundeze problema, vor putea — grație acestei antologii — să stabilească diagrama concepțiilor despre limbă ale tuturor înaintașilor reprezentativi, precum și ale unor contemporani de prim plan. Prin selecție — cum am spus — diagrama se oferă de la sine: dacă un Grigore Ureche sau un Miron Costin, dacă Școala ardeleană (la un mod mai elevat decit cronicarii, arborînd deja opinii lingvistice și chiar stilistice) pledau pentru latinitatea limbii române și pentru fizionomia ei ca atare, premodernii, clasicii (Ion Heliade Rădulescu, Negruzzi, Russo, Alecsandri, Eminescu) formulară deja principii diriguitoare, unele în conformitate cu spiritul limbii noastre, altele — cum se știe — tributare unor exagerări reprobabile provenite din naivitate sau din exaltări, într-un sens sau în altul.

Bogat reprezentat, florilegiul de texte conținînd opinii despre limba

literară și artistică ale scriitorilor clasici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, aduce pe alocuri atitudini inedite sau editate, însă mai puțin cunoscute, uitate, la fel de utile în fixarea integrală a profilului general al unor Odobescu, Slavici, Coșbuc. Dacă în acest sector, gama antologică (susținută și de comentariul științific introductiv) ni se pare completă, „secolul XX“ ar fi putut fi extins, apelându-se în plus la Ion Pillat, G. Bacovia, I. C. Visarion și — mai important chiar — la grupul mai larg al Gîndirii și, apoi, al scriitorilor care au întreținut în perioadă interbelică numeroasele reviste ardelenice așa-zise minore. La fel, după opinia noastră, seria contemporanilor ilustrativi ar fi putut continua.

Dar cum, o astfel de carte încă o dată, salutată prin subiectul și prin valoarea ei științifică, exige după câțiva ani, o nouă ediție, necesitate care decurge din dinamica peisajului literar contemporan dacă nu și din aceea a terminologiei, ante și post structuraliste¹⁾, va fi ținută — nu ne îndoim — mereu pe șantier, Gh. Bulgăr îi va pregăti pentru noua apariție veșmintele ei cele mai actuale, atunci.

¹⁾ Probabil că fiind încorsetat de fizionomia unor lucrări „gîndite“ în cadrul Editurii didactice și pedagogice, autorul a renunțat în multe locuri la numeroase elemente noi de terminologie, mai plene din punct de vedere „semantic“, din lingvistica și stilistica ultimilor ani.

camil baltazar



valeria boiculesi „cîntece de lună“*)



Recunoscindu-și obirșia țărănească, autoarea și-o proclamă nestînjinită : „Nu știi să chiu / nici să-ndrug ! / Mi-i cîntecul de lîngă plug, / pășit / cumva / să nu strivească / să-mînța florii vrînd să crească“ ; și ceea ce are mai bun, mai valabil în aceste cîntece de lună, voind să însemne lieduri erotice, își trage vlaga și din rapsodul popular : „E clipa logodnei, cînd cerul / sărută cîmpia din zbor, / cînd clipa irumpe, / cînd fierul se-ncarcă de soare-n cuptor. / E ceasul iubirilor limpezi / ca ploile

calde-n grădini, / cînd stoluri de vise ca cîntezi / zbucesc în văzduhuri lumini“. Și mai pregnant se desvăluie aceasta în antologicul poem „Fata pădurarului“ : „De din vale de părau, / fluier sprinten boiul tău / Spune noaptea un'te culci / Să-ți fur ochii iștea dulci ? / Cînd treci tu, legănătoare / dau cărările în floare / dacă rîzi numai oleacă, / odrăsleşte piatra seacă... / Curcubeul s-ar lăsa / ca un șarpe-n palma ta / și ți-ar jurui, Mariuță / lungi mătăsuri de catrință, / de i-ai da să beie rouă / de pe genele-amîndouă... / Cînd te vede dimineața / ca un mac îi arde fața ! / Soarele citu-i de soare, / uită cerul să-l mai are / Vîntu-i, citu-i el de vînt, / pune ochii în pămînt... / Iar Luceafărul din hău / pină jos s-ar da / de-a dura / să-ți sărute-o țiră gura... / Doamne, cum de nu-i flăcău !“.

Dar sînt poeme, ca acelea care deschid volumul, totuși convenționale ; negreșit, poeta are alte poeme cu caracter patriotic mai izbutite. Un motto la acest volum ar fi putut să fie versurile : „Vorbele-s ca și al mării nisip / Depinde numai de

x) Ed. Tineretului, 1968

tine acum / dacă îți iese văpaie sau fum, /dacă dărâmi sau înalți“, pe care trebuie să-l urmeze.

Unui scriitor, avînd în urmă 6—7 volume pentru adulți, nemaivorbind de cele pentru tineret și copii, îi putem cere ca tot ce plămăiește să nască văpaie. N-au ce căuta, de pildă, în carte, poezii ca „Tăciunele“, simple exerciții declarative, pentru că de la un poet matur așteptăm nu poeme-manifest și colocvii cum e cazul unora din carte, ci adevărate creații, ca aceasta de pildă: „Dar e un ceas anume de liniște ivit, / cînd inima captează ce încă n-a trăit. / Cînd se deschid văzduhuri neatînce de cuvînt / văzduh

cînd și-e cuvîntul /desprins de pe cuvînt .../ Atunci se-aprind în fluvii tăcerile fierbinți / și goală zbori, / frumoaso, / simțire / ce nu minți, / desferecînd acorduri / sublim cînd mă desprînzi..“

Sînt multe poezii citabile și chiar notabile în acest volum, ca „Fiecare clipă“, „Nu știu cine...“, „Aș vrea să fiu odată eu“, în care poeta, uitînd de canoane și arte poetice, întonează deslănțuit imnul veșnicei înamorate.

Rămînînd egală cu sine în această genuină și cuceritoare sinceritate și cu ceva mai multă rivnă pentru unitate, autoarea ar fi reușit să facă din întreaga carte ceea ce „Cîntece de lună“ intenționa de fapt să fie.

șerban cionoff

p. p. negulescu
„pagini alese *)



Iată un fenomen cel puțin ciudat: — pe de o parte cerem ediții din gînditorii noștri, iar pe de alta — cînd le avem (cum și cite avem?!) nu mai socotim nimic de spus. Așa s-a întîmplat și cu ediția aceasta Negulescu pe care au îngrijit-o doi tineri cercetători, Gh. Vlăduțescu și Gh. Cazan, și despre care s-a scris prea puțin.

Acum, e drept că și modestia lor a fost derutantă. Pentru că dacă trebuia să aibă un titlu, neapărat, cartea de față ar fi putut să se intituleze pur și simplu *Antologie P. P. Negulescu*, adică ceea ce și este în definitiv. Paginile au fost... alese, dar alegerea a avut un criteriu personal, (să zicem subiectiv?)

autorii făcîndu-și (fără reticențe) publică dorința de a prezenta „o serie de texte care, după părerea lor, sînt cele mai potrivite pentru a-i ajuta (pe cititori — Ș.C.) în formarea unei viziuni cît mai cuprinzătoare asupra concepției despre lume a remarcabilului nostru filozof“ (pp. 5). Și ar fi nedrept să nu spun din capul locului că antologia este lucrul cel mai complet și mai serios din ceea ce avem pînă acum despre Negulescu (adaug un articol aparținînd tot lui Gh. Vlăduțescu din *Tomis*, și unul al lui Radu Bogdan din *Ramuri*).

Așa sînd lucrurile, nu-i atît cazul să discutăm principiile și cuprinsul antologiei, cît însăși pe aceasta ca fapt, ca rezultat. Premizele, intențiile, modul de lucru îi privesc pe autori. Cine se îndoiește de rezultat (pornind, desigur de la premize...) își poate foarte bine asuma sarcina pe cont propriu, într-un spațiu mai restrîns, sau mai lărgit.

Întrebarea e, cred, alta: au reușit autorii un Negulescu posibil? Este profilul rezultat valid? După părerea mea — da. Trivialul acestora a fost, însă, mult mai complicat. Fiîndcă — paradoxal! — accentul ediției nu cade pe texte,

x) Ed. Academiei, 1968

(cum s-ar crede), ci pe studiul inductiv. Ambiția inițială — și constantă — este a defini concepția filozofică a lui P. P. Negulescu și, pentru a-și realiza scopul, autorii antologiei convoacă acele texte care, după părerea lor, sînt cele „mai potrivite“... (ibid.).

Cum e și firesc, ideea lui P. P. Negulescu nu poate fi despărțită de epoca în care s-a format și s-a afirmat, de climatul de idei căruia i s-a opus, rămînîndu-i, totuși, parte componentă. A căuta, însă, în tîrnărul Negulescu, în ceea ce acum stă mai mult sub semnul potențialului, pe savantul de mai tîrziu, e un act seducător, dar și riscant. Nu-i surprinzătoare, la prima vedere măcar, brusca schimbare a studentului de la Facultatea de științe din București, care sub incontestabila influență a personalității lui Maiorescu trece la Facultatea de litere și filozofie — absolvind-o la numai 20 de ani? Și oare *Critica apriorismului și empirismului*, teza sa de licență, ca și întreaga activitate ulterioară, pot fi sustrate acestei preocupări pentru problematica științelor, dublate de o vocație, specific filozofică, a totului și absolutului?

P. P. Negulescu nu este un filozof original (cum s-ar putea grăbi să o creadă unii), dar în imensa lui activitate, destule lucruri ne atrag luarea-aminte.

Așa, de pildă, deși în *Problema ontologică*, Negulescu scrie că „filozofia nu are încă un obiect determinat, nu are încă o metodă bine definită, nu are încă principii bine stabilite, iar rezultatele ei — toate fără deosebire — sînt încă în discuție“, el postulează un relativism foarte apropiat de cel făcut manifest azi de nu puțini oameni de știință, sau chiar filozofi. Numai că același Negulescu este în situația de a se contrazice, căci el nu discută niciodată *filozofiile*, ci *filozofia* (model abstract, totalizator al filozofiilor), avînd, în același timp — inspirația de a propune el însuși un mod filozofic — realismul.

Foarte actual este Negulescu și cînd discută raportul știință-filozofie. Pentru el acestea sînt unitare, amîndouă avînd scopul „să ne dea înțelegerea cît mai justă a lumii în care trăim“. Dar științele se limitează într-un domeniu anume și au o anume experiență particulară, pe cînd filozofia vizează ansamblul, totalitatea lumii și vieții. Asta o afirmase Negulescu în 1933—1934. Jean Piaget scrie în 1950: „O știință își dă un obiect limitat, ba chiar nu debutează cu titlul de disciplină științifică decît odată cu reușita unei astfel de delimitări. Urmărind soluționarea unor probleme particulare, ea își construiește una sau mai multe metode specifice care să permită reunirea unor fapte noi și coordonarea interpretărilor în sectorul de cercetare pe care ea, în prealabil, l-a circumscris“ (*Introduction a l'epistemologie génétique*, PUF, 1950). Nu vreau să spun că valoarea lui Negulescu stă în aceea că ceea ce a spus el, în 1934, la noi, a mai spus (chiar) și Piaget în 1950! Ar însemna să transformăm pur și simplu critica filozofică într-o vînătoare de citate. Intenția mea e de a arăta că opinia lui Negulescu, avansată pe baza experienței sale personale, filozofice și științifice, e re-formatată mult mai tîrziu — și, indiscutabil, independent de el, — de un savant cu renumele lui Piaget, ceea ce dovedește justetea observației filozofului român. Fiindcă ideea nu era marginală, ci dimpotrivă — fundamenta un sistem, o teorie — Negulescu era îndreptățit, deopotrivă, ca filozof și om de serioasă cultură științifică, să o facă.

De fapt, spuneam — Negulescu nu este un filozof original, el nu produce (cu tot efortul său) o nouă filozofie, ci discută filozofiile pe care le are la îndemînă, optînd — după caz — pentru una sau alta. Va fi fost la mijloc și scepticismul său? Spirit reținut și exact, lui Negulescu i-a lipsit (se pare) grăuntele de temeritate, ambiția — dacă nu puterea — de a duce, cu toate riscurile ei, o întreprindere

filozofică originală pînă la capăt. Adesea, între textele sale riguroase, savantul cedează nostalgiei creației, dar se cenzurează repede.

Profesorul expune concis și sobru, așa cum el însuși s-a dorit — *obiectiv*. Dar construcția se înalță solidă și sigură și acolo unde filozofia a pierdut (îmi pare) un original, istoria filozofiei l-a cîștigat prin excelență.

Întîia dificultate era de a pune o ordine în voluminosul travaliu negulescian, de a-i lumina imanențele, de a-l face explicit. Gh. Vlăduțescu și Gh. Cazan au dus treaba

pînă la capăt. Ca să parafrazez și eu o formulă care circulă, am să spun că l-au dat pe mina cititorilor, într-un mod care cu greu (cred) mai poate admite corective.

Și, de sub întreaga ei arhitectură, riguroasă pînă la ultimele limite, cartea transmite o secretă vibrație intelectuală; un Negulescu plauzibil divulgîndu-se la capătul unei antologii în care filozoful și exegeții săi au comunicat simpatetic, cei din urmă iubindu-și eroul pînă la totala uitare de sine. Cu adevărat Negulescu și-a aflat în ei, străluciți cercetători.

marin mineu



n. v. turcu
„perturbații“



O dominantă a prozei rămîne *concentrarea*. Atunci cînd lipsește, e semn de insuficientă înzestrare. Dar *concentrarea* nu înseamnă neapărat întindere epică foarte redusă, ci altceva, ce nu poate fi întrevăzut prea riguros. Căci Balzac și Proust, ca să luăm exemple, sînt de fapt niște autori cărora nu le lipsește *concentrarea*. *Concentrarea* poate fi echivalată cu substanța. Și substanțialitatea sau nonsubstanțialitatea unei proze, dă indicații asupra existenței talentului. Cînd tînărul prozator N. V. Turcu își cenzurează scriitura îndeajuns, aceasta capătă pecetea certă a maturității sale artistice. Există însă și momente de slab control, și atunci povestirile sale se diluează, curgînd nejustificat într-o zonă comună a debutanților neidentifica-

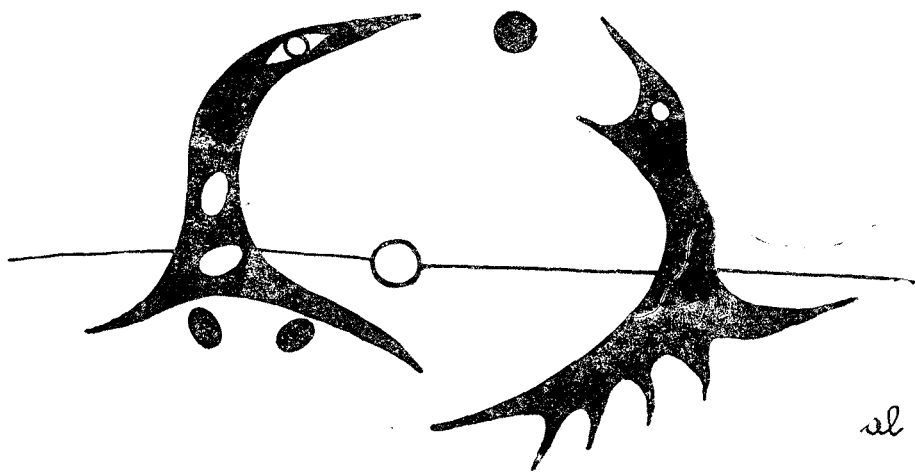
bili. Ceea ce trebuie să rețină atenția în primul rînd, sînt numai *posibilitățile* ce autentifică talentul prozatorului. Dacă acesta apare, el trebuie cultivat. Deocamdată, N. V. Turcu indică o bună însușire a uneltelor artistice, mișcîndu-se cu o intuiție exactă printre canoanele estetice ce i se potrivesc. Pentru un început, intrarea în haina potrivită este lucrul primordial. Prozatorul stăpînește cu detașare un limbaj dur care tinde spre autopersiflare. Episoadele epice sînt dense și încârcate de un dramatism reținut ce pare irevelant la prima lectură. Înclinația autorului spre intelectualitate, ne îndrumă spre parabolă. Prozele scurte din volum pot da iradiieri simbolice adesea, dar N.V. Turcu este încă nehotărît. Între lunga narațiune „Cum se uita la Vlase Țirdea omul acela înalt“ și episodul „Echilibru“, el trebuie să prefere modalitatea din urmă. În cîmpul prozei tinere, „Cum se uita la Vlase Țirdea omul acela înalt“ poate fi încadrată printre locurile comune. Explorarea interioară a eului din „Echilibru“ prin nota fantastică și sensul simbolic conținut capătă o valoare artistică în sine, amintind de proza simbolico-fantastică a lui Dumitru Țepe-neag. Pentru ilustrare, cităm proza în întregime: „*Celălalt îl întrebă,*

*) E.P.L., 1968.

el nu înțelese, celălalt strigă, el nu auzi, nu auzi, celălalt strigă din nou... Și tramvaiul plin se ridică de pe linie și o porni în sus printre copaci, drept în sus, încet, încet ca un elefant, și toată lumea, gata să sară, striga la vatman că asta e o glumă idioată, că tramvaiul nu-i avion sau așa ceva, că să se lase de meserie sau să se facă pilot, dacă are aptitudini, dar tramvaiul se afla deasupra orașului, apoi tot mai sus, peste cîmpie, ajunse lângă soare, îl ocoli, că soarele-i rotund, și se făcu un scurtcircuit teribil, în-cît deodată porni să se prăbușească în flăcări, și toate femeile din vagon să țipe, să țipe... cam ca-n iad, și el se trezi, și se bucură că nu fusese în tramvaiul acela, că scăpase de celălalt... Dar se uită atent și îl văzu așezat pe un scaun neclintit ca un sfinx, cum îl aștepta..." (pag. 35).

Aflat în concentrare și rigoare, N. V. Turcu devine mai personal, umplînd un spațiu epic puțin frecventat și destul de dificil. În acest sens, trebuiesc consemnate prozele „Vis de demult“, „Pisica și calul“, „Cîntec vechi“, „Gîndurile lui Ionaș

Opera," etc. Acolo unde autorul caută să nareze întîmplări, își pierde din superficialitate și poate fi confundabil cu orice alt prozator. Zona banală a cotidianului din care se pot extrage fapte nu atinge totdeauna o pondere estetică plauzibilă. „Macedoneanul“ aparține acestei modalități submediocre. Mulți tineri prozatori se amăgesc, crezînd că simpla consemnare a unui fapt banal le poate conferi certificatul estetic. Fotografia, oricît de artistică ar fi, rămîne fotografie, și nu este niciodată confundată cu arta. La N. V. Turcu nu poate fi vorba, însă, decît de o inconsecvență a debutului, căci scara valorică a întregului volum nu se înclină în acest sens. Rigoarea frazei, ironia colorată nostalgic și concentrarea simbolică a semnificațiilor, reprezentă direcțiile în care trebuie să evolueze proza sa. Apucînd celălalt drum (comun), prozatorul va risca diluarea și pierderea timbrului personal. În așteptarea unei cărți care să-l individualizeze pe deplin, rămînem convinși de pe acum de autenticitatea talentului.



el

dan a. lăzărescu

existențialism și esențialism în opera lui shakespeare

Rapida evoluție a curentelor literare, urmînd ritmul mutațiilor valorilor estetice și, în general, al valorilor spirituale, duce în mod firesc și semnificativ la o reinventariere a valorilor clasice și la o refiltrare a lor prin prisma aspirațiilor contemporane. Ca urmare a acestui permanent curent de restructurare se ajunge la o continuă modificare a scârilor de valori și la promovarea retroactivă a unor nume și a unor opere care, la epoca lor, nu se impuseseră în prea mare măsură conștiinței epocii.

Fenomenul este deosebit de interesant în ceea ce privește Romanticismul francez, a cărui scară de valori a fost structural modificată. Dintre corifeii Romanticismului francez, Lamartine este aproape cu totul devalorizat, Victor Hugo, Chateaubriand, chiar și Alfred de Musset sînt foarte discutați, în timp ce nume și opere care la vremea lor nu reținuseră prea mult atenția contemporanilor iar ulterior nu ocupaseră decît un modest subcapitol în manualele de istorie literară au căpătat o bruscă notorietate. Ne gîndim la Gérard de Nerval și la Senancour, înfățișați astăzi în volume masive de critică într-o lumină cu totul nouă, în razele căreia apar ca fiind printre cele mai reprezentative și mai frămîntate spirite ale primei jumătăți a secolului trecut.

Frămîntările conștiinței contemporane au influențat în egală mă-

sură și aprecierile operelor celor mai înalte ale literaturii europene. Unele culmi sînt împrejmuite astăzi de nouri îndoielii. Altele însă ies mai luminoase și, parcă, întinerite din această confruntare cu aspirațiile contemporane, criticii de azi reușind să descopere prin opera lor stufoasă luminișuri și perspective nebănuite la vremea lor. Printre culmile acestea figurează indubitabil Shakespeare, *contemporanul nostru*, după titlul atît de semnificativ al operei unui mare critic polonez de azi Jan Kott.

Orice operă literară de valoare constituie, în fond, o încercare de lămurire și de soluționare a raporturilor dintre realitatea subiectivă, conștiință sau inconștiință, a individului, și realitatea obiectivă, conștiință sau inconștiință — după stadiul respectiv al evoluției culturale, — reprezentată de societatea în care trăiește individul. Pentru Shakespeare, tensiunea între individ și societate este maximă și ea se manifestă în cele mai felurite aspecte, după unghiul de privire din care marele poet își propune să cerceteze problema.

Deși, pentru Shakespeare, ca pentru toți marii autori clasici, societatea se ridică înaintea individului, ca un mecanism expresiv produs de legile eterne ale echilibrului cosmic, dar tinzînd să știrbească autenticitatea individuală (Romanticismul reprezintă toamă inversarea raportului și schimbarea accentului, care este pus, apăsător, tocmai pe această autenticitate), totuși Shakespeare, spre deosebire de unii contemporani ai săi, ca Marlowe, de pildă (ai cărui eroi sînt toți, fără excepție, revărșați împotriva

¹) TERENCE EAGLETON, Shakespeare and Society. Critical Studies in Shakespearean Drama. London, Chatto and Windus, 1967, 208 p.

7

ordinei sociale), tinde să dea dreptate acestei ordini, prin vestitele lui finale compensatorii în care sînt nuanțat pedepsite păcatele excesului de individualism, pentru Macbeth ca și pentru Edmond, pentru Iago ca și pentru Richard al III-lea, pentru Falstaff ca și pentru Titus Andronicus.

În unele cazuri însă, tensiunea dintre eul autentic, profund structurat în personalitatea lui, și restul personajelor cărora Shakespeare le conferă responsabilitatea menținerii ordinei și a echilibrului social, nu se soluționează prea lesne și rămîne multă vreme în cumpănă mai înainte de a se hotărî soluția prăbușirii sau a mîntuirii eroului principal. Astfel, fiecare piesă shakespeareană îi împărtășește cititorului sau spectatorului o *experiență originală autentică* și-i deschide drumuri noi de experimentare și de înțelegere, atît a sufletului omenesc cît și a legilor fundamentale degajate de echilibrul cosmic și social.

În perspectiva confruntării filozofice contemporane, fiecare piesă shakespeareană poate fi astfel analizată ca o confruntare poetică a punctului de vedere extrem individualist, *existențialist*, și a punctului de vedere opus, *esențialist* sau *realist*.

Există oare posibilitatea comunicării coerente între individ și societate? Există oare o normă supremă a integrării și armonizării punctelor de vedere divergente? Iată ceea ce-și propune să examineze profesorul englez Terence Eagleton și, pentru aceasta, își alege exemplificările, atît din capodoperele unanım recunoscute ale lui Shakespeare (*Hamlet* sau *Macbeth*) cît mai ales dintr-unele din piesele cele mai discutate și mai expuse criticii, cum ar fi „Poveste de Iarnă” și îndeosebi „Troilus și Cressida”, socotită multă vreme de critici ca o simplă farsă parodistică a antichității.

Cadrul dezvoltării concepțiilor lui Shakespeare asupra raporturilor dintre existențialism și esențialism este inferat din cunoscutele ver-

suri ale lui Ulise din scena 3-a a actului al III-lea, potrivit cărora nimeni nu se poate valorifica în afara ambianței semenilor săi. Concluzia, logică, este deci că *omul în afara vieții publice este în afara societății*; smuls din societate, omul e mort. Propria lui identitate individuală nu-i altceva decît o creație publică, o perspectivă socială. Un om este ceea ce-l face societatea să fie: el nu are sens în afara societății.

În concepția autorului lui „Troilus și Cressida”, realitatea socială ca și realitatea individuală nu sînt altceva decît procese publice, opere colective de creație ale societății. Individul însuși ajunge să se cunoască și să se definească prin descrierea altora, printr-un fel de anticipativ proces imagologic. Pandarus i-o descrie pe Cressida lui Troilus și creiază astfel în conștiința acestuia din urmă o imagine autentică a Cressidei. *Căci descrierea unei ființe alteia nu-i cituși de puțin un proces secundar, derivat, subsidiar, ci un autentic act de creație, conferind realitate individului astfel recreiat*. Pentru Troilus, realitatea Cressidei se întrupează din vorbele lui Pandarus, cuvîntul ia astfel trup și inițiativă majoră, ca și în scena a 2-a a aceluiași act 1, cînd are loc răsurnarea procesului epistemologic, prin crearea lui Troilus în conștiința Cressidei tot prin intermediul lui Pandarus.

Și cine nu-și amintește de chipul atît de spiritual și de veridic în care Shakespeare îi face pe Beatrix și pe Benedict din „Mult zgomot pentru nimic” să se îndrăgostească unul de alta numai ca urmare a glumei puse la cale de rege și de curtenii lui?

Pentru Shakespeare, astfel, doi oameni pot crea, reciproc, o societate sau, în orice caz, o stare de conștiință. Oamenii, lucrurile, evenimentele, își pot întruchipa în felul acesta ființa datorită altor ființe, altor realități, altor evenimente, și ajung să nu mai existe decît în funcție de acestea. Pentru Ulise, purtătorul de cuvînt al lui Shakes-

peare, *realitatea* este o creație, o părere comună, provizorie, și, ca atare, *poartă pecetea relativului*: posesiune a unui grup social, ea suferă o mutație odată cu mentalitatea grupului respectiv (și aici substratul însuși al imagologiei). Dar caracterul relativ al realității se mai datorește și faptului că, prin definiție, în sinul aceluiași grup coexistă diferite imagini, diferite versiuni ale realității, fiecare pretinzând că imaginea lui este autentică și că se situează în centrul realității.

Dragostea dintre Troilus și Cressida constituie o asemenea realitate, în același timp autonomă și subiectivă, prin faptul că a fost creată de vorbele lui Pandarus. Troilus și Cressida se concep în funcție unul de altul, își situează personalitatea lor autentică în noua realitate reciprocă a legăturii lor de dragoste. Iubirea reușește astfel să fuzioneze într-o singură ființă două individualități desghiocate. Despersonalizarea iubiților sau, mai bine zis, fuziunea personalității lor într-una singură, duce la rezultatul că atunci când Troilus, convins de necredința ușură a iubitei, este silit să-i confrunte noua imagine inițială din conștiința lui, ajunge s-o conceapă pe Cressida ca fiind *dublă*. Fiindcă ruperea legăturii inițiale de iubire înseamnă mai mult decât o alterare a personalității inițiale: înseamnă o de-dublare a unei singure personalități, o *dezertare de la autenticitate*.

Oamenii și lucrurile își capătă astfel semnificația din contextul lor social. Dar acest context fiind diferit și schimbător, dăinuiește o confuzie permanentă între *înțeleșurile reale și valorile reale*, individuale sau sociale. Astfel, în desfășurarea acțiunii piesei, *majoritatea eroilor se contemplă în ipostaza de centru al realității*: și Cressida, și Ahile, și Thersit, pînă și Ajax (deși acesta nu-i în fond decât un centru tactic, creat de alții, în speță, de Ulise și de Agamemnon). În mod logic, Ulise consideră

că realitatea personală fiind proprietatea întregii colectivități, reciprocitatea se impune astfel în cît colectivitatea poate fi și ea exprimată în focarul unei individualități care, în acest caz, își cîștigă o existență în funcție de colectivitate, al cărei pivot devine astfel. Carlyle și Emerson, cu „oamenii reprezentativi“, nu sînt departe de asemenea implicații.

Frumoasa Elena, ea însăși, constituie o asemenea realitate creată de colectivitatea greacă și de cea troiană, cu efecte antagonice dar în fond concurînd la aceeași finalitate. Ea este pivotul conflictului de care este legată deopotrivă onoarea Troii ca și onoarea grecilor. *Elena este un steag* și, ca orice steag, ea nu face altceva decît să dea sens onoarei și unității în luptă, să le materializeze, atît pentru greci cît și pentru troieni.

Concluzia, trasă de Ulise, este deci că un om nu-i altceva decît ansamblul părerilor altora despre el, realitatea lui flexibilă putînd fi în permanență alterată pe măsura mutației scării de valori a celorlalți. Dar primejdia relativismului total nu-i putea scăpa lui Shakespeare. Și astfel, în mod numai aparent paradoxal, cel care încearcă evadarea din acest cerc vicios al relativismului este tocmai Thersit, adică, în aparență, unul din cele mai respingătoare personaje ale lui Shakespeare, întru chiparea, alături de Parolles și de Sir John Falstaff, a contra-eroului. În vestita scenă a 3-a din actul al II-lea, Thersit încearcă să rupă firul identificării personalităților în funcție de alții, refugiindu-se în teoria cunoașterii.

Fluiditatea personalității (a cărei identitate singură este existențială) îi goleşte pe oameni de identitate intrinsecă. Și totuși, această fluiditate coexistă cu năzuința către o ordine imuabilă a valorilor intrinseci, către un echilibru moral și social prestabil de natură și de legile echilibrului. Shakespeare va avea grijă să opună aceste două tendințe ale spiritului uman, in-

carnîndu-le în Hector și Troilus. Primul crede în valori permanente accesibile rațiunii, în timp ce frațele lui mai mic continuă să creadă, mai ales după tragedia lui experiență sentimentală, că valoarea nu-i altceva decît o creație a omului, în funcție de capacitatea lui de apreciere, cu sau fără discernămint. Asistăm astfel, în scena a 2-a a actului al II-lea, la opoziția tezei existențialiste încarnate de Troilus și a tezei esențiale susținute de Hector, pentru care desfășurarea energiei omenestii se face către un țel al realității obiective, în timp ce pentru Troilus ceea ce este important în această desfășurare este activitatea însăși, acționînd ca o valoare care-și descoperă satisfacții și recompense, în ea însăși. Procesul desfășurat și nu rezultatul contează și conferă valoare unei acțiuni.

Pregnanța viziunilor contrastive este accentuată prin *cadrul circular închis*, în care se desfășoară piesa, ca și în *Hamlet* (unde faptul este subliniat de eroul principal: „Damenarca e o închisoare“). Cadrul conferă acțiunii un ritm al circularității, un proces desfășurat în cerc, fără de sfîrșit previzibil. Și, poate, prin reminiscență, printr-un fenomen compensatoriu de autoapărare, tocmai Ulise este acela care e pus de autor să facă apologia rangului în societate și să prevadă prăbușirea acestuia în anarhie dacă nu-l mai respectă.

Rațiunea poate da sens acțiunii, dar îi gîtuie spontaneitatea. Agamemnon, esențialist, ca urmare a răspunderii legate de funcția lui de comandant suprem, face apel la categoria obiectivă care este armonia, în timp ce Troilus și Ahile, lipsiți în tabăra respectivă de responsabilitatea conducerii, *neagă raționalitatea*, deci criteriul social care poate determina acțiunea, dîndu-i sens și valoare intrinsecă, și care poate determina rostul individului, atribuindu-i funcțiuni și roluri sociale. Căci, pentru Troilus, dezamăgit în dragoste, societatea ia aspectul unui mecanism ostil și represiv. Existența lui, și acțiunile

prin care și-o manifestă sînt pur spontane și subiective. Tragedia lui paradoxală constă în faptul că încearcă să acționeze subiectiv într-o societate unde vrea în același timp să joace un rol de vază, pe măsura rangului său, fără a se strădui măcar să se obiectivizeze prin supunerea la exigențele sociale și refuzînd cu hotărîre să accepte definiția sa de către alții.

Ca în toate celelalte piese ale sale, Shakespeare rezolvă, în final, problema atît de spinoasă și de nuanțată, pusă aici în ecuație *în sensul triumfului și al responsabilității sociale*, care presupune o diminuare firească a spontaneității și a autenticității individuale, dar și o nuanțată măiestrie tactică. Înțelepciunea, pentru Shakespeare, constă în cunoașterea lucrurilor (așa cum sînt ele, în echilibrul adînc și suprem al ordinei firești). Cunoașterea este posibilă prin rațiunea, care este în ea însăși un mijloc de cunoaștere, de *verificare* (în sensul strict etimologic al cuvîntului verificare), trebuie să se desfășoare sub semnul responsabilității. Iubirea înseamnă, dimpotrivă, spontaneitate, acțiune irațională, tendința de a topi individualitatea subiectivă într-o obiectivitate limitată la cele două ființe îndrăgostite și constituind un tot organic. Fuziunea valorilor obiective, *esențialiste*, și a celor subiective, *existențialiste*, se dovedește, și aici, mai ales aici, imposibilă, și astfel problema rămîne deschisă.

Și neconținut împrăștiata popularitate a lui Shakespeare constă tocmai în această suverană intuiție și permanentă anticipare a eternele probleme puse omenirii, într-un conflict permanent și ireductibil între valorile existențiale și cele esențialiste. Mai mult ca oricare alt mare scriitor, Shakespeare ne ajută să înțelegem, deopotrivă, problemele omului și problemele societății, ce par să fie într-o perpetuă frămîntare care dă sens și complexitate tragică temelor înălțate pe culmile poeziei dar smulse din străfundurile sufletului omenesc.

„gazeta literară“ nr. 819/1968

Ovid S. Crohmălniceanu semnează în acest număr un bun articol despre memorialistica lui Eugen Lovinescu. „Memorialistica lui Lovinescu face trecerea de la opera sa critică la cea beletristică. Ambianța culturală evocată, portretele de autori, schițele de psihologie scriitoricească vin să completeze «Istoria literaturii române contemporane». Cum lecturile de manuscrise, ședințele de cenaclu, discuțiile pe marginea cărților nou apărute au absorbit întreaga viață a lui Lovinescu, e fatal ca memoriile sale să reflecte aceasta. De la relatarea faptului trăit, criticul alunecă aproape fără să-și dea seama la caracterizarea literară, remarcă ideologică sau precizarea polemică. Dar și partea de creație e considerabilă. Sub condeiul lui Lovinescu învie oamnei din scriitori, cu apucăturile lor, cu ambițiile care-i devoră, cu enormele vanități ale profesiei. „Memoriile“ au un cuceritor nerv epic și dramatic, fac să trăiască nenumărate scene, scoțind din ele excelente efecte comice sau de reflecție amără asupra naturii umane. Lovinescu are „ochiul rău“ și afabilitatea păstrată în cele mai dificile relații (cu genul iritabil al poezilor) se răzbună „prin notații de o rară incisivitate“.

În continuare criticul arată că „portretistica lovinesciană prețuiește valoarea detaliului fizic, surprins

cu talent caricatural în câteva notații rapide și sigure“, dar că „trăsăturile caracteristice sînt scoase însă mai cu seamă din observația naturii psihice“

„Lovinescu e un moralist“, scrie *Crohmălniceanu.* „Multe din portretele cuprinse în memoriile sale, mai ales din volumele III și IV n-au modele notorii și criticul le schițează doar pentru interesul lor pur caracterologic“. *Și aceasta deoarece* „Fauna ființelor stăpînite de mania scrisului oferă același spectacol grotesc în cîmpul anonimatului ca și al reputației. Încrederea oarbă în talentul propriu, stăruința prin orice mijloace de a-i obține recunoașterea, visele himerice, au o egală răspîndire printre mîzgălitorii hîrtiei, cunoscuți și necunoscuți. Memoriile lui Lovinescu oferă sub acest raport o imagine descurajantă a activității critice. Ea apare lovindu-se de mulțimea micimilor omenești, invidii, opacități, egoisme, resentimente. Lovinescu nu are o viziune mizantropică a umanității, dar sentimentul neantului bîntuie paginile acestea, în care își memorează ambianța cotidiană a activității sale“... *Dar* „În resemnarea lui de a suporta vicisitudinile profesiei găsește o plăcere secretă. Spirit caustic reținut, se amuză să urmărească vanitatea zbaterilor omenești cu ironie filozofică“.

G. P.

„contemporanul“ nr. 1134/1968

Cronica semnată de Nicolae Maiorescu în numărul de față este dedicată volumului lui Marin Sorescu „Tineretea lui Don Quichotte“ dar, depășind analiza cărții, articolul constituie o fină exegeză a în-

săși structurii lirismului acestui înzestrat poet.

Cronicarul începe prin a semnala mereu reînoitele expresii poetice ale unei structuri lirice continuu iden-

tice sieși, credincioase față de sine însăși.

„De unde a învățat Marin Sorescu secretul de a rămîne el însuși fără să se repete, sau mai bine, de a se repeta tot timpul fără să pară același?”

Una dintre caracteristicile poeziei lui Sorescu este aceea de a fi o poezie a ambiguității.

„Lumea are două măști, una comică, alta tragică: în lucruri se ascund sensuri profunde, dar lucrurile n-au nici un sens; trecutul se anulează prin viitor, începutul prin sfârșit, existența este un joc, orice joc devine existență”.

In poezia lui Marin Sorescu, arată cronicarul, totul este ambiguitate: originea, timpul, candoarea, luciditatea, viața, moartea.

„Cea din urmă ambiguitate este a poeziei însăși, căci nu e vorba la Marin Sorescu numai de o poezie a ambiguității, dar și de o ambiguitate a poeziei. Poetul nu ia nimic în serios, viața, moartea, cuvintele, dar el, cel dintîi își regretă ușurința. E ironic, batjocoritor, dacă apropiem urechea, auzim plînsul. E un necredincios și un cinic, cine cunoaște prețul?”

Nu crede în micile întrebări, nu crede în sfinți? Dar în «blazarea» lui se amestecă inextricabil sentimentul unei pierderi ireparabile și, departe de a face profesie de credință cinică, poetul suferă că nu mai este inocent”.

Receptînd cu acuitate sensul esențial al poeziei lui Marin Sorescu, Nicolae Manolescu scrie:

„Poezia devine ambiguă prin inteligență. Inteligența e destructoare în lirică; dar Marin Sorescu nu distruge nicodată cu adevărat ceea ce construiește, el face doar gestul distrugerii, oprindu-l la jumătate...”

„Poetul scrie poezie îndoiindu-se de poezie. Dacă ar împinge îndoiala pînă la capăt n-ar mai scrie: conștiința ar îngheți creația”.

Observație foarte exactă pentru cel ce scrie:

Dimineața / Cuvintele înhămate / Și cu șeaua pe ele (...) Toate lucrurile înhămate / Și cu șeaua pe ele... / Cine să le încalce, Doamne, / Dacă și eu sînt înhămat / Și cu șeaua pe mine / Dacă și tu ești înhămat / Și cu șeaua pe tine?

Cine? Poetul însuși. Ceea ce și face.

P. G.

„luceafărul“ nr. 325/1968

În acest număr, sub titlul „Cei mai tineri autori“, sînt înmănușiate poeme scrise de autori care n-au atins încă pragul vârstei de douăzeci de ani. Dintre ele aleg și eu pe acelea a căror expresivitate n-a avut nevoie să aștepte „le nombre des années“. Parafrazez fără umbră de ironie, ci dimpotrivă, tulburat:

Hamletiana

„O, cer al meu / tu, lună lehoză și tu, soare stîns. / Afi bolit un veac de întineric născînd ciuperci de otravă / și vise în arborii iubirii, / dar de ascultați în jur de

Elsinor / veți auzi cum umblă moartea pîndind / ziua cînd am s-o iau de mină să-i înfățșez sala tronului //

★

Și bînd cumplit / pelin și frumusețe și vîrste netrăute, / singur, doar cu visul Ofeliei, / n-are decît să-mi fie urit / în amurgul pustiu, / unchiule...”

Al. Marius Jucan

Drumul cu praf

„Drumul cu praf, îndoit și blind ca șarpele casei / Doarme prin ierburi și spini, uitat în noaptea cu lună. / Alb se prelinge ca-n legenda

cu riul de lapte, / Drumul cu praful
al celor mai singuri / Se strecoară
spre porțile-nchise. / Zilele trec pe
drumul cu praful și zilele vin iară,
/ Dorinți colorate ne-aduc de pe locuri
străine / Pe drumul cu praful.“

Delia Hexan

Scurtă biografie

„Vin din basmele în bucățele ale
copilăriei / cu grave semne de în-
trebare. / Tata aduna Crăciunul în
barba pusă cu un minut mai de-
vreme / mă ridică în brațe / între
cele „douăsprezece bătăi de ceasor-
nic / și restul.“

Sorin Viștea Ionescu

Corabia

„Bărbatul venise de departe / cu
fața brăzdată / să se închine în fața
altarului / pe care sfinții / începu-
seră să se scorojească. / Sub săruta-
rea sa, / obraji de vopsea s-au pre-

lins. / Bărbatul a luat altarul / să-și
facă din el pînțele de corabie.“

Liliana Jingoiu

Nocturnă

„Sclipește-n hamuri de stele / tau-
rul murg, / mugetul lui, / o flacără
neagră străpunsă de vînt. / Cu nările
apusului / adulmecă mereu / urme-
le zimbrului alb. / cînd îl zărește
la răsărit, / lama zorilor / ascute
cîntecul cocoșilor, / și taurul murg /
adoarme obosit în fîntîni.“

Alexandru Dumitru

Vis rotund

„Vis rotund s-a sfîrșit în cercuri
multicolore / ce s-au deschis / pe
cerul meu în curcubeu, / cu păsări
înfrînte, ce zburau / rătăcite în golul
amețitor / al jocurilor oarbe.“

Mihai Ogrinji

E.P.G.

„inostronnaia literatura“ nr. 61/1968

O recitare a lui Gorki este astăzi
interesantă în mai multe privințe, nu
numai pentru că el, ca orice mare
scriitor, este un fenomen dinamic și
ca atare pentru orice generație nouă
opera sa va constitui încă multă vre-
me un izvor de noi descoperiri. Rele-
vîndu-i marea în literatura univer-
sală, Thomas Mann spunea în 1949
că de la Gorki „pornește înnoirea,
căreia îi este sortită o viață lungă“. A-
utorul „Doctorului Faustus“ era
conștient că formele tradiționale ale
prozei nu mai pot cuprinde și re-
flecta estetic noile contradicții ale
lumii contemporane și creația gorki-
ană semnifică pentru el acea în-
noire în literatură, spre care asipra
și el.

Referindu-se la dezbaterile actuale
în jurul problemei romanului, criti-
cul D. Zatonski consideră că o reci-
tire a „Vieții lui Klim Samghin“ —

care e o încununare a întregii opere
a lui Gorki — permite stabilirea
unor influențe mult mai largi ale
marelui scriitor sovietic asupra dez-
voltării literaturii universale.

„Viața lui Klim Samghin“ nu este
un roman obișnuit. De altfel, încă
din 1932, Lunacearski, care avea o
intuiție critică foarte rafinată, vor-
bea despre o anumită bizarerie ce
se desprinde din această imensă des-
fășurare epică. Romanul e „făcut“
altfel decît tot ce a scris Gorki pînă
atunci. Samghin nu este „un erou“
în accepția tradițională, e un focar
optic, o verigă care leagă între ele
firele încilcitate ale tensiunilor dra-
matice și ale contradicțiilor sociale,
psihologice, etice, prin care Gorki
pătrunde în *universul interior* al oa-
menilor care au trăit în epoca pre-
mergătoare prăbușirii Rusiei țariste,
în acea atmosferă de criză ireversi-

bilă care își pusese amprentă pe toate și pe toți, într-un sistem intrat în agonie.

„Viața lui Klim Samghin“ este, după exresia lui B. Zatonski, o epopee cu o structură „centripetă“, spre deosebire de romanul realist clasic, care era „centrifug“. Marii romancieri ai secolului trecut și din primele decenii ale secolului nostru își distribuiau în prealabil personajele, le schițau în esență caracterele, precizau raporturile între ele, și apoi desfășurau, în timp și în spațiu, o fabulă amplă și panoramică. Începând din deceniul al patrulea, romanul occidental devine tot mai mult „centripet“. Se renunță la desfășurări spațio-temporale spectaculoase. Se recurge, dimpotrivă, la o maximă condensare a acțiunilor, la circumscrierea ei într-un segment al vieții încărcat cu semnificații grave și răspunderi decisive pentru personajul central. Acest segment decupat din viața individului începe să funcționeze ca „un model“ al unei mari mișcări sociale și pentru că în centrul lui se află personalitatea umană, ea devine focarul compozițional spre care converg și firele fabulației și liniile ideologice directe.

Zatonski relevă similitudini structurale între epopeea gorkiană și romanul lui Carlos Fuentes („Moartea lui Artemie Cruz“), precum și filiații cu „Doctor Faustus“ și romanele lui Charles Snow, de exemplu. Deosebirile sînt însă evidente în soluțiile artistice, explicabile prin viziunile diferite asupra tendințelor dezvoltării istorice.

Epopeea lui Gorki nu se încadrează în normele obișnuite ale epicului. Mulțimea personajelor nu acționează, ci discută mult despre multe; ele nu au o existență proprie autonomă, ci una care e, ca să spunem așa, o funcție a „conștiinței deșănțate“ a lui Samghin. Elementele materiale ale existenței sociale au o pondere minimă în roman, pentru că nu ele îl interesează pe autor. Relațiile din lumea capitalistă s-au modificat, diversele anomalii, abaterile dela orbita normală au căpătat o imensă greutate socială, oamenii

sînt prinși în mrejele unor mutații foarte complicate — toate acestea Gorki le-a sesizat și le-a înțeles sensul.

Gorki a văzut imensul vid sufletec al societății ruse din epocă, prozaismul apăsător al vieții, absurditatea existenței în condițiile date. Structurile sociale au devenit multilante, punînd individul să se întrebte asupra rosturilor și perspectivelor sale ca om, asupra răspunderilor sale.

Mutatis mutandis, Gorki a anticipat unele probleme-cheie care alimentează dezbaterrea filozofică și sociologică de azi din așa zisele „societăți industriale“ din Occident în jurul presiunilor pe care le exercită structurile zise „tehnocratice“ ale capitalismului monopolist de stat asupra individului uman, în jurul barierelor pe care le ridică împotriva realizării sale ca „om total“. Viziunea gorkiană a fost lapidar exprimată de unul din personajele romanului său: „Cultura pierе într-adevăr, dar nu din cauza mecanizării vieții... nu din pricina tehnicii... ea pierе din cauza idiotismului psihologiei burgheze“.

Zatonski identifică elemente comune în unele romane ale lui Faulkner, la Charles Snaw, la Musil. În romnul „Der Mann ohne Eigenschaften“ („Omul fără însușiri“) Robert Musil a realizat o vastă frescă a „mizeriei austriece“, sesizînd, ca și Gorki, fenomene analoge, de semnificație universală. Și Ulrich (eroul lui Musil) și Samghin se consideră victime ale „sistemului“, dar judecățile autorilor asupra lor sînt diametral opuse. Gorki nu acceptă soluția lui Musil, al cărui erou neputînd subscrie la un compromis cinic cu „ticăloși aepecii“, preferă să devină „omul fără însușiri“.

Mai apropiați de Gorki sînt Max Frisch (mai ales în romanul „Stiller“) și japonezul Kobe Abe (în romanul „Chip străin“).

Amîndoi pun aceeași problemă, a omului în societatea conformistă, care își pierde propria personalitate în plasa densă a alienărilor în care e prins. Caracteristică acestor roma-

ne este tendința de a rupe cercul vicios, de a accepta conștient conflictul cu „sistemul“, chiar dacă această înfruntare este sterilă și eșuează. Eșecul este rezultatul nu al unei renunțări, al unei capitulări, ci se explică prin absența capacității de a duce pînă la capăt conflictul stîrnit, și mai ales a conștiinței clare a țelului și a mijloacelor.

Relevarea similitudinilor structurale între epopeea gorkiană și mai multe romane contemporane deschide căi interesante spre investigarea unor aspecte mai puțin cercetate ale creației lui Gorki după Revoluția din Octombrie, în contextul dezbaterilor de azi despre romanul modern.

I. P.

„les temps modernes“ (mai-iunie 1968)

Țișnită de relativ scurtă vreme în centrul preocupărilor opiniei publice americane și mondiale, „Puterea neagră“ ca ideologie și organizație a făcut să se scurgă multă cerneală. Numeroase articole și cărți au încercat să aprobe sau să blameze această mișcare, fără să se recurgă la explicarea țelurilor mișcării, a mijloacelor și metodelor ei de luptă.

În legătură cu aceasta, revista „Les Temps Modernes“ oferă cititorilor săi un sumum al părerilor unor militanți de frunte ai organizației, pornind de la cartea „My name is black“, care e în curs de apariție. De sigur, luările de poziție ale militanților diferă, ele avînd ca punct de maximă amplitudine rasismul negru pe de o parte și teoria marxist-leninistă, de cealaltă. Ideologia este eterogenă, și militanții recunosc că în sinul luptei populației de culoare se disting două conflicte simultane. Primul, între negrii neoliberali și radicali, partizanii integrării populației de culoare în societatea americană prin obținerea unor drepturi civile egale cu ale albilor, folosindu-se mijloacele nonviolentei, și partizanii distrugerii acestui tip de societate, apostolii integrării albilor în societatea negrilor. Ei reproșează militanților mișcării pentru drepturi civile că luptă pentru modul american de viață și pentru democrația americană, ignorînd în mod conști-

ent „faptul că sistemul american este bazat pe exploatarea sistematică a altora și în particular a negrilor, atît din Statele Unite cit și în America Latină“ (James Boggs). Respingînd o astfel de atitudine, același militant susține că „Puterea neagră“ trebuie să-și fixeze ca obiectiv luarea puterii politice și nimic altceva. Ea „nu trebuie să lupte pentru egalitatea drepturilor civile, ci trebuie să ceară ca negrii să înlocuiască pe albi la putere“. Conducătorilor mișcării pentru drepturi civile li se reproșează că găsesc perfect normal să-i roage pe negri să se integreze în societatea albă, dar nici nu pot măcar concepe ca lucrurile să se petreacă în sens invers.

Un al doilea conflict există în chiar sinul mișcării pentru „Puterea neagră“. El opune idealistii (sau romanticii) realiștilor. Primii se nutresc cu „iluzia“ periculoasă că „masele negre pot prelua puterea de la cei care o dețin fără să creeze mai întîi o organizație care să traseze drumul puterii, în același timp cu activitatea de a mobiliza masele“. Cei din urmă, ajuși la un grad mai pronunțat de maturitate politică și clarviziune, sînt conștienți că pentru cucerirea puterii trebuie să se depună în prealabil o muncă îndrîjită și sistematică de organizare. Conducătorii organizației, referindu-se la această sciziune declarată, o com-

pară cu cea produsă odinioară între menșevici și bolșevici.

O teză asupra căreia se pare că s-a convenit în unanimitate este aceea că terenul de luptă al negrilor trebuie să fie aglomerările urbane. 75% din locuitorii negri sînt concentrați în inima celor mai mari orașe ale S.U.A. Din cauza automatizării industriei ei au devenit socialmente inutile, deoarece sînt lipsiți de mijloace de a-și perfecționa pregătirea profesională. Împotriva acestei mase amenințătoare autoritățile folosesc unele stratageme viclene. Sub pretextul „urbanizării”, ei distrug cartierele negre și mută pe locuitorii în alte comunități, unde se aplică același procedeu. Dar, dacă economicește sînt inutile, cercurile guvernante reacționare folosesc de preferință pe negrii săraci, pe șomeri, drept carne de tun în Vietnam și în alte războaie

contrarevoluționare. În prezent, înrindurile soldaților negri din Vietnam se produce un proces de clarificare politică, declară Mark Camfort. Ei își dau seama că luptă pentru „libertatea” altora, „dar n-au nici un drept la ei acasă. Trebuie să curețe mai întîi propria lor curte și curtea Americii e murdară. America a încercat mult s-o ascundă sub banii ei, dar murdăria a ieșit la suprafață mereu”.

La forță, spun unii, trebuie să se răspundă cu o forță disciplinată și organizată. Max Terqusson declară că „singurul mijloc pentru noi de a deveni o forță este de a ne uni și, odată realizată această unire, noi vom putea merge înainte, să ne alegem aliații, să ne hotărîm asupra mijloacelor noastre de supraviețuire și asupra rolului pe care vrem să-l jucăm în America viitoare”.

I. M.

„literatur und kritik“ nr. 25/1968

Revista austriacă publică în acest număr două excelente culegeri de poezie ale lui Erich Fried (n. în 1921) și Miodrag Pavlovici (n. 1926), în traducerea lui Peter Urban. Dacă poemele liricului austriac pendulează între speranță și disperare („Sînt deznădăjduit / asta înseamnă / că m-am desprins de speranță // dar sper că mă voi desprinde și de disperare”), revenind obsesiv asupra cuvintelor obstaculate „de hazard sau simplism”, ori de propria lui inimă bătînd „prizonieră între coaste”, Miodrag Pavlovici notează senzația de așteptare de la sfîrșitul războiului („Totul a fost / să fie oare încă o dată așa? // Cerul era un cort al iubirii / acum e un iad ruginit // Brazi aurii duceau către templu / acum e un abis de sînge curs / O să mă mai pot așeza în aer liber / cu fruntea luminată / și speranță / în glasul de sub coaste?”) urmată de acel inefabil mo-

ment al începerii unui poem: „O femeie păși cu mine prin apă / pe ceață și lumină lunară / traversă alături de mine riul / și nu știu cine e. // Voiam să urcăm în munți. / Părul ei lung și galben / aproape de șold ajungîndu-i, în mers.“... „Părăsirăm legile și rudele / uitărăm parfumul mesei părintești / ne îmbrățișarăm nemijlocit / și nici nu știu cine e /.../ Și copiii noștri vor vorbi / în lungi poeme despre înțelul trunchiului nostru / cîstînd fugarii și zeii / care au traversat riul”.

Interesantă, de asemenea, fișa psihologică întocmită de Milo Dor, unui tînăr comunist sîrb, evoluînd, după traumatismele războiului, spre conformismul născător de angoase „alergice”, cu care se luptă disperat. Remarcabile, scurtele proze ale lui Gunther Kunnerth, din care cităm ultima: „El se compune din două ființe: Una șade în cafenea Var-

șoviei renăscute, sub umbrelele de soare, și poartă numele de Stanislaw Jerzy Lec, scriitorul satiric polonez : supraviețuitorul crematoriilor, din care se ridică poporul lui în chip de fum, către cer, de mult amuțiți, — cealaltă : trăiește în emblemele roșii ale țării, își desface aripile, în timp ce-și mișcă liber pana, și coace cu-

vinte și gânduri : șfichiuri corb alb înțelept, făcînd însă cu ochiul poporului său“.

In fine, „Trei exerciții de intrare în amintire“, trei fluxuri pe apele cărora Werner Kofler navighează, bolnav, în secolele care de fapt compun viața oricărui om sănătos.

P. V.

trece eugen schileru...

O siluetă ușor adusă de spate din cauza cărților pe care le cară tot timpul fără ostentație, fără eleganță. Este Eugen Schileru, care trece cu un suris în colțul gurii, cu ris în ochi, gata să prindă un cuvînt, un gest care să-i prilejuiască desfășurarea unui nesfîrșit lanț de evocări și reflexii, comentarii de texte sau opere. Nu cunosc pe altcineva al cărui drum să fie mărginit numai cu prieteni sau admiratori. Cultura vastă, temeinică, de profundă esență filozofică, transformă tot ce spune sau scrie, în gânduri ale sale. El nu citează ; marii gînditori sau creatori sînt pentru el doar martori. Schileru trăiește în vecinătatea lor, nu prin ei. În preajma lui capitulezi necondiționat, intrînd în zona marelui său farmec împletit din tradiție de veche intelectualitate, de discretă noblețe, de umor, maliție și multă, nesfîrșită, generozitate.

Să știi a-ți innobila pînă și slăbiciunile este semnul unei mari victorii asupra firii ; să le uiți pe ale celorlalți este semnul care și-a pus mîna pe creștetul tău. Înțeleg de ce Schileru nu este omul care să aibă în rîndul nostru cunoscuți. Cel care nu a reușit să-i fie prieten, cel care s-a opus marii lui dezlănțuiri de generozitate, de înțelegere umană, este un dușman al lui însuși, pierzînd unul din puținele prilejuri de a fi în preajma unui om binecuvîntat.

Darurile mari se duc greu, ele ard, consumă, macină ; din căldura lor trăiesc însă toți ceilalți.

Căldura rea a unei veri secetoase a topit căldura bună a lui Eugen Schileru. El continuă însă să treacă pe lingă noi. Încotro oare ?...

Radu Ionescu